



المملكة المصرية

وزارة المعارف العمومية

كتاب

# تومر اللوكسفي العربية

المسألة برعية

حضرة صاحب الجلالة الملك فؤاد الأول

المنقبة بحرينه القاهره

في ١٣٥٠هـ - ١٩٣٢م

المطبعة الأميرية بالقاهرة

١٩٣٣



المملكة المصرية

وزارة المعارف العمومية

كتاب

# مؤتمر الموسيقى العربية

رئيسه

حضرة صاحب الجلالة الملك فؤاد الأول

المفتي عمر بن الخطاب

في ١٣٥٠هـ - ١٩٣٢م

المطبعة الأميرية بالقاهرة

١٩٣٣



حضرة صاحب الجلالة الملك محمد السادس

الاهل :

الى حضرت صاحب الجلالة الملك فؤاد الاول

الى السدة العلية مبعث نور العلم وقرة عين الفنون ، ترفع لجنة تنظيم مؤتمر الموسيقى العربية ثمرات أعمال هذا المؤتمر الذى هو غرس يد مباركة ، تفيض على هذه الديار براً وجوداً ونعمة .

فهذا الكتاب لم يكن إلا كوكبا فى سماء فضل جلالة مولانا الملك ، وهو أثر من الآثار الخالدة التى تنطق مع الدهر بأن هذا العصر الذهبى أئمن قلادة فى جيد مصر الناهضة .

وإن أمانى اللجنة أن يفوز هذا الكتاب بتحقيق الإرادة السامية ، التى صدرت لعقد مؤتمر الموسيقى العربية فى القاهرة ، فانها ترجو أن تكون قد وفقت فى أعمالها إلى ما يذيعها نعمة رضاء جلالكم ، حتى تشعر بالشرف العظيم الذى يعتز به كل من يظفر بهذه الأمانة الغالية .

وكفى هذا المشروع فخرا أنه وليد فكرة جلالة مولانا الملك ، وأنه نشأ فى ظل رعايته ، ومنتهى الأمل أن يحوز هذا الكتاب شرف القبول .

لجنة تنظيم مؤتمر الموسيقى العربية





## كلمة شكر

---

تقدم لجنة تنظيم مؤتمر الموسيقى العربية مزيد الشكر إلى حضرات أعضاء المؤتمر الأجانب منهم والشرقيين والمصريين ، وحضرات من اشتركوا في أعمال لجانه ، والفرق الموسيقية التي بذلت فيه جهدا محمودا ، وإلى كل من علون فيه ، أو بذل مساعدة في سبيله .



## فهرس الكتاب

صفحة

مقدمة — بقلم الدكتور محمود أحمد الحفنى...	١
الباب الأول — القسم الإدارى	
الفصل الأول — المكاتبات الرسمية والأوامر الملكية بشأن انعقاد المؤتمر	٢٣
كتاب معهد الموسيقى الشرقى إلى حضرة صاحب المعالي وزير المعارف العمومية	٢٣
مذكرة مرفوعة إلى مجلس الوزراء من حضرة صاحب المعالي وزير المعارف العمومية	٢٥
موافقة مجلس الوزراء	٢٥
أمر ملكى رقم ٩ لسنة ١٩٣١ بتشكيل لجنة تنظيم المؤتمر	٢٦
كتاب باقترح تعيين البارون دى ارنجر نائب رئيس فنى للجنة تنظيم المؤتمر	٢٧
أمر ملكى رقم ١٠ لسنة ١٩٣٣ بتعيين البارون دى ارنجر نائب رئيس فنى للجنة تنظيم المؤتمر	٢٧
الفصل الثانى — بيان من لجنة تنظيم المؤتمر	٢٨
الفصل الثالث — لائحة بنظام المؤتمر	٣٠
الفصل الرابع — برنامج أعمال المؤتمر	٣٣
الفصل الخامس — أعضاء المؤتمر والأعضاء الذين اشتركوا فى أعمال اللجان	٣٤
صورة الدعوة الموجهة إلى حضرات أعضاء المؤتمر من المصريين والأجانب المقيمين بمصر	٣٤
صورة الدعوة الموجهة إلى حضرات أعضاء المؤتمر الأجانب	٣٥
صورة الدعوة الموجهة إلى حضرات الأعضاء الذين اشتركوا فى أعمال اللجان	٣٦
أسماء حضرات أعضاء المؤتمر وأعضاء لجانه الفنية المقيمين فى مصر	٣٧
أسماء حضرات أعضاء المؤتمر الحاضرين من الخارج	٣٩
الفصل السادس — أسماء أعضاء الفرق الموسيقية الموفدة من البلاد العربية	٤١
الفصل السابع — أسماء أعضاء اللجان بعد تكوينها ورئيس كل لجنة وسكرتيرها	٤٢
الفصل الثامن — قرارات لجنة الرؤساء بشأن برنامج الأسبوع الرسمى ونظام أعماله	٤٧

صفحة	الفصل التاسع - حفلة افتتاح المؤتمر...
٤٩	بطاقة الدعوة
٤٩	كتاب تبليغ بإقامة حفرة صاحب الدولة رئيس مجلس الوزراء عن حفرة صاحب الجلالة الملك في حفلة افتتاح المؤتمر
٤٩	محضر جلسة الافتتاح الرسمية...
٥١	خطبة حفرة صاحب المعالي وزير المعارف العمومية ورئيس المؤتمر...
٥٢	ترجمة خطبة جناب البارون كارا دي فو
٥٥	خطبة حفرة السيد حسن حسني عبد الوهاب
٥٧	صورة الرسالة البرقية التي قرر المؤتمر إرسالها إلى حفرة صاحب المعالي كبير الأتماء لرفعها إلى السدة الملكية، ورد معاليه عليها
٥٨	الفصل العاشر - حفلة اختتام المؤتمر...
٥٩	بطاقة الدعوة
٥٩	كتاب تبليغ بإقامة حفرة صاحب الدولة رئيس مجلس الوزراء عن حفرة صاحب الجلالة الملك في الجلسة الختامية للمؤتمر
٥٩	محضر جلسة الاختتام الرسمية
٦٠	خطبة حفرة صاحب المعالي وزير المعارف العمومية ورئيس المؤتمر
٦١	ترجمة خطبة جناب البارون كارا دي فو
٦٤	خطبة حفرة السيد حسن حسني عبد الوهاب
٦٦	ترجمة خطاب جناب الدكتور هنري فارمر
٦٨	ترجمة خطاب جناب الأستاذ جوستو زامبيري
٧٠	الفصل الحادي عشر - حفلة الأوبرا
٧٢	صورة الدعوة
٧٢	برنامج الحفلة
٧٢	ترجمة كلمة جناب الأستاذ الدكتور كورت زاكس في حفرة صاحب الجلالة الملك ناشيا عن أعضاء المؤتمر
٧٥	قصيدة أحمد شوقي بك
٧٧	الفصل الثاني عشر - الحفلات الملكية
٨١	كتاب حفرة صاحب المعالي كبير الأتماء إلى حفرة صاحب المعالي وزير المعارف العمومية ورئيس المؤتمر الخاص باستقبال حفرة صاحب الجلالة الملك لوفد المؤتمر...
٨١	كشف بأسماء حضرات رؤساء الجمان ومدوني الدول الذين شرفوا بمقابلة حفرة صاحب الجلالة الملك في يوم الخميس ٣١ من مارس سنة ١٩٣٢...
٨٢	ترجمة الكلمة التي ألقاها حفرة المحترم الأب كولانجيت في حفرة صاحب الجلالة الملك...
٨٣	يشرف لجنة تنظيم المؤتمر بالمتنول أمام حفلة الملك بعد انتهاء انعقاد المؤتمر
٨٤	

( ط )

صفحة

## الباب الثانى - القسم الفنى

الفصل الأول - المسائل الفنية التى تبحث فيها لجان المؤتمر ... .. ٨٧

الفصل الثانى - تقارير اللجان ... .. ٩٣

### ١ - لجنة التسجيل :

التقرير العام ... .. ٩٣

ملحقات تقرير لجنة التسجيل ( وهى ثلاثة ملحقات ) ... .. ١٠٣

بيان المقطوعات التى أتمت اللجنة تسجيلها والتى قامت بتعبئتها شركة الجراموفون ... .. ١١١

تقرير عن رحلة فى القطر المصرى ( بعد اختتام المؤتمر ) لإجراء بحث موسيقى - مقدم من جناب الدكتور روبرت

لانيمان رئيس لجنة التسجيل ... .. ١٢٩

### ٢ - لجنة المقامات والإيقاع والتأليف :

التقرير العام ... .. ١٣٣

بعض محاضر اللجنة ... .. ١٣٧

أنواع التأليف فى الموسيقى العربية المستعملة فى مصر - تقرير مقدم من معهد الموسيقى الشرقى ... .. ١٦٤

تقرير عن التأليف الغنائى - مقدم من الأستاذ على الحارم ... .. ١٦٨

التقارير المقدمة من جناب البارون دى ارلنجر الى اللجنة :

تقرير عن الموسيقى المغربية الأندلسية الأصل ... .. ١٧٢

تقرير خاص بالنوبة الأندلسية على حسب المنبع فى البلاد التونسية ... .. ١٧٤

تقرير خاص بالنوبة الأندلسية على حسب ترتيب أهل الجزائر ... .. ١٧٧

تقرير خاص بالنوبة الأندلسية على حسب الترتيب المنبع فى بلاد المغرب الأقصى (مراكش) ... .. ١٨٠

المقامات المقدمة من جناب البارون دى ارلنجر ... .. ١٨٢

الإيقاعات المقدمة من جناب البارون دى ارلنجر ... .. ١ م

الإيقاعات المستعملة فى مصر وتحليلها ونماذج تلحينية عليها ( مقدمة من معهد الموسيقى الشرقى ) ... .. ٦٥ م

الإيقاعات المستعملة فى سوريا وبخاصة فى حلب مع نماذج تلحينية عليها (مقدمة من الأستاذ على درويش) ... .. ٩٩ م

الإيقاعات المستعملة فى العراق وبخاصة فى بغداد ... .. ١٨٢ م

الإيقاعات المستعملة فى تونس ومراكش والجزائر ... .. ١٨٧ م

المقامات المستعملة فى مصر وتحليلها الى أجناس ( مقدمة من معهد الموسيقى الشرقى ) ... .. ١٩٥ م

المقامات المستعملة فى المغرب وبخاصة فى تونس ... .. ٢٤٩ م

### ٣ - لجنة السلم الموسيقي :

٢٣١	... .. التقرير العام
٢٣٧	... .. محضر جلسات اللجنة الفرعية ...

### ٤ - لجنة التعليم الموسيقي :

٣٤١	... .. التقرير العام
	ملحقات التقرير العام للجنة وهي :

٣٥٥	... .. إحصاءات ...
٣٦٤	... .. برنامج بحث لدروس الموسيقى بمدارس رياض الأطفال والسنة الأولى بالمدارس الابتدائية
٣٧٠	... .. تقرير بشأن حالة الموسيقى بالمدارس الأميرية - مقدم من الدكتور محمود أحمد الحفني ...

### ٥ - لجنة تاريخ الموسيقى والمخطوطات :

٣٧٥	... .. التقرير العام
٣٨٣	... .. تاريخ مختصر للسلم الموسيقي العربي - بقلم الدكتور هنري فارمر ...

### ٦ - لجنة الآلات :

٣٩٣	... .. التقرير العام
-----	----------------------

### ٧ - لجنة المسائل العامة :

٤٠١	... .. الفصل الثالث - جلسات المؤتمر في الأسبوع الرسمي
٤٠١	... .. محضر الجلسة الأولى ( برئاسة جناب الدكتور روبرت لانجمان رئيس لجنة التسجيل )
٤٠٢	... .. » الثانية ( برئاسة الأستاذ دوف يتكابل رئيس لجنة المقامات والايقاع والتأليف )
٤٠٧	... .. » الثالثة ( برئاسة جناب المحترم الأب كولانجيت رئيس لجنة السلم الموسيقي )
٤٢٠	... .. » الرابعة ( برئاسة حضرة الدكتور محمود أحمد الحفني رئيس لجنة التعليم الموسيقي )
٤٢٢	... .. » الخامسة ( برئاسة جناب الدكتور هنري فارمر رئيس لجنة التاريخ الموسيقي والمخطوطات )
٤٢٤	... .. » السادسة ( برئاسة جناب الأستاذ الدكتور زاكس رئيس لجنة الآلات )
٤٣٤	... .. » السابعة ( برئاسة جناب البارون كارا دي فو رئيس لجنة المسائل العامة )
٤٤٣	... .. الفصل الرابع - العرض الموسيقي بدار معهد الموسيقى الشرقى

## فهرس الصور

حضرة صاحب الجلالة "فؤاد الأول" ملك مصر ... .. (قبل صفحة الاهداء)
حضرة صاحب المعالي محمد حلمى عيسى باشا وزير المعارف العمومية ورئيس المؤتمر ... .. (أمام صفحة ٢٥)
أعضاء لجنة تنظيم المؤتمر ... .. ( ٢٧ » )
شارة أعضاء المؤتمر ... .. ( ٣٤ » )
التذكرة الشخصية لأعضاء المؤتمر ... .. ( ٣٤ » )
أعضاء المؤتمر ... .. ( ٤١ » )
معهد الموسيقى الشرقى الذى عقد فيه المؤتمر ... .. ( ٤٨ » )
مجموعة من صور الموسيقيين والآلات الموسيقية وصور من العرض المدرسى ... .. ( آخر الكتاب )





## مقدمة

بقلم الدكتور محمود أحمد الحفنى

منشئ الموسيقى بوزارة المعارف العمومية وسكرتير عام مؤتمر الموسيقى العربية

تمهيد — موسيقى العصر الجاهلى — الموسيقى فى عهد النبى — عصر الخلفاء الراشدين — العصر الأموى — العصر العباسى — الأندلس — بلاد شمال إفريقيا — الموسيقى المصرية قبل الفتح الإسلامى وبعده — مصر فى عهد الدولة الفاطمية — مصر فى عهد المنليك — الأسرة العلوية — الخديو إسماعيل — الملك فؤاد الأول — مؤتمر الموسيقى العربية .

تمهيد — إنا إذ نودع هذه المقدمة خلاصة من تاريخ الموسيقى العربية لا نقصد إلى تدوين شىء من هذا التاريخ بالذات ، أو أن نتعقب حلقات تطورها فى شتى العصور والأزمان ، أو نلم بمختلف نواحيها ومظاهرها ، لأن هذا أمر لا يتسع له هذا المقام ، إنما قصدنا إلى الواقع أن نلمح بجلال الموسيقى العربية فى ماضيها ، ونلم إلى المآلة عجلى بمعالم التاريخ البارزة ، لنستخلص منها عبرة مقصودة تدل على ظاهرة من أروع ظواهر النفس العربية ، تلك هى أن الموسيقى العربية فى خلال هذا الماضى وإن كانت قد اتخذت لنفسها طابعا خاصا عرفت به على ممر العصور ، وامتازت به عن سواها من أنواع الموسيقى فى ماضى القرون التى ازدهرت فيها ، تمت فى الواقع إلى أصل كريم هو موسيقى الشرق القديم ، وكانت على استقلالها بنفسها واعتزازها بقوميّتها يتسع صدرها لكل مستحدث تستطيه ، وتقبل كل عناصر التجديد والرقى التى كانت تجدها فى أية ناحية من نواحي المدينيات القديمة المجاورة لها كاليونانية والفارسية ، ومع ذلك سارت محتفظة دائما بكيانها وطابعها الخاص .

العصر الجاهلى — العربى موسيقى بطبعه وسليقته ، لأن الحياة فى الصحراء وما فيها من وحشة وانفراد كانت تدعوه إلى تلمس أسباب الأئس ومنها الغناء ، ولأن الابل وهى مجهدة فى أسفارها الطويلة كانت تحتاج إلى ما يبعث فيها النشاط وينسيها ما هى فيه من ألم الجوع والظما . فكان الحناء من خير الوسائل لانعاشها ، على أن فى حركة مشيها إيقاعا موسيقيا علم الأعرابى فى البادية كيف يتابعه بصوته وترنيمه . وإن فى انسجام أوزان الشعر العربى وتناسق تفاعيله فى عدد حروفها المتحركة والساكنة وتوافق تعاقبها ، بل فى تناسب أجزائه ورنين قوافيه لدليلا على تلك الموسيقى الفطرية .

ولقد كان الترم بالشعر أول أنواع الغناء الجاهلي ، ولم ينتحل العرب فيه حينئذ علما ، ولا عرفوا صناعة ، بل كانت البداوة طبعهم ، فتغنى الحداة منهم في حذاء إبلهم ، والفتيان في أوقات فراغهم ولهوهم ، وكانوا يسمون الترم إذا كان بالشعر غناء ، وإذا كان بالتهليل أو بالترتيل تغنيا وهو التذكير بالغابر ، وكان الغالب في ذلك الرجز يغتونه غناء مرتجلا ، وربما ناسبوا في غنائهم بين النغمات بعض المناسبة ، وكانوا يسمون ذلك "الستاد" وكان أكثر ما يكون في الخفيف الذي يرقص عليه ويمشي بالدف والمزمار فيطرب ويستخف الحلو ، وكانوا يسمون هذا "الهرج" . وهذا الساذج مما سبق ذكره من التلاحين لا يبعد أن تنفطن له الطباع من غير تعليم شأن كل ساذج من الصنائع ، فانك تجد ذلك في المطبوعين على الموازين الشعرية وتوقيع الرقص وأمثال ذلك . لذا كان الشاعر في الجاهلية موسيقيا بفطرته ، فان اتخذ له أحيانا مغنيا يقوم بانشاد شعره غما ذلك إلا كما يتخذ له راوية لالقائه . وكان العربي حريصا على التمتع بمسررات الحياة متعلقا بالحب كلفا بالخمور والميسر والصيد مشغوبا بالغناء وسماع المزهر (العود) ؛ وكان للراة حظ من الموسيقى في ناحيتها ، واشتهرت نساء العرب بما كان لهن فيها من ألحان المراثي والنواح .

وقد ازدهرت الموسيقى في بلاد الفرس قبل بلاد العرب ، واهتم ملوكهم بها وجعلوا لأهلها مكانا في دولتهم حتى علا شأنها وتبوأ من الشرق مكان الزعامة .

وكذلك كانت الحال في بلاد اليونان ، سميت فيها الموسيقى بعد أن انتقلت إليها من الممالك الشرقية القديمة ، وعُنى بها علماءها فدقنوا أصولها وقواعدها .

وقد تأثرت العرب بتيار هاتين المدينتين ، وحفل تاريخ الجاهلية بأخبار القيان يستقدم من بلاد العجم والروم بالآلات الموسيقية ؛ فلا يكاد يخلو منهن بيت من بيوت الأشراف . وكانت حرفة الغناء والموسيقى مقصورة أولا على أولئك القيان اللاتي كنّ يلقين أغانيهن تارة بلغة بلادهن وأخرى بالعربية ؛ ودخل في زميرهن فيما بعد بعض العربيات وإن كنّ قليلات .

واشتهر من هؤلاء القيان كثيرات ، وأقدم من عرف من القيان في الجاهلية جرادتاء عادت اللتان يضرب بهما المثل ؛ "تركته تغنيه الجرادتان" . وهما قيتان لمعاوية بن بكر أحد العماليق ، كذلك جرادتاء النعمان ، وجرادتاء عبد الله بن جدعان ، وهما لأمية بن أبي الصلت الشاعر المشهور .

وقد عرف العرب في الجاهلية من الآلات الوترية "المزهر" وهو عود ذو وجه من الرق "والعود" ذا الوجه الخشبي .

كذلك عرفوا من الآلات الوترية ”الحنك“ أو ”الصنج“ (الهارب) و”المعزف“ و”الموتر“ .  
ومن آلات النفخ المزمار والقصبة أو القصّابة والشبّابة والصور والناى .

ومن آلات النقر الطبل والدف والقضيب — لبيان الميزان أو الايقاع — والصنوج والجلجل .

الموسيقى فى عهد النبى — تفرّغ النبى عليه الصلاة والسلام لنشر دعوته وتبليغ رسالته ، واشتغل بالغزوات ومحاربة الكفار من قريش يظاهرة الأنصار والمهاجرون ، فلم يتسع لهم الوقت لدراسة شىء من علوم الدنيا وبينها الموسيقى ، بل انحصرت تعاليم الرسول وصحبه فى بث الدعوة الدينية وما يتصل بها من العلوم . ومن الموسيقيين المعاصرين للنبي صلى الله عليه وسلم بلال بن رباح الحبشى ، وهو ابن جارية حبشية وكان أول من أسلم من الأحباش فتحمل مع النبي صلى الله عليه وسلم كثيرا من الأذى . وهو أول مؤذن فى الاسلام .

وقد اشتهر فى عصره من الموسيقىات كثير من القيّان نذكر منهم شيرين أو سيرين مولاة حسان بن ثابت ، وقد أخذت عنها غزاة الميلاء المغنية المشهورة وغيرها من القيّان .

عصر الخلفاء الراشدين — لم يكده يعلم المسلمون بموت النبى حتى ارتدّ كثير منهم عن الاسلام ، فكان ذلك شاغلا لأبى بكر الصديق أول الخلفاء الراشدين عن كل ماسواه ، وقد كان دائم التعبد كثير الكراهية لسماع الموسيقى . ثم ولى عمر بن الخطاب رضى الله عنه فكان دون أبى بكر فى تشدده وكراهيته السماع .

وأما سيدنا عثمان فقد كان فى اتساع الفتوح التى تمت فى عهده وعهد سلفه ، والممالك التى دانت للإسلام ، والأسرى الذين قدموا إلى البلاد العربية ، ما جعل تيار مدنات البلاد المغلوبة ولا سيما المدنية الفارسية واليونانية ينتشر فى البلاد العربية ، حتى لقد نبغ العرب فى فنّ العارة فشيّدوا أنغر القصور والمباني ، وأخذ المسلمون ينظرون إلى أمور دنياهم فقللوا من غلواء نظرهم إلى الموسيقيين ، وحفلت بهم بيوت الأمراء والأشراف ، وأخذت الموسيقى مكانها فى مجالسهم بجانب الشعر والأدب ، وأصبحنا نقرأ من أخبار المدينة فى عهد عثمان : أن رائقة المغنية المشهورة وتلميذتها الفتية غزاة الميلاء وغيرهما ، كنّ يقمن فيها حفلات شائقة ، يحضرها أشراف القوم وفنانوهم ، وكان من بين هؤلاء حسان بن ثابت رضى الله عنه .

فلما جاء عصر على كرم الله وجهه ، انتعشت الفنون الجميلة قليلا ، إذ كان هو نفسه شاعرا مجيدا . وأخذ الشعر والموسيقى فى عهده يتجهان إلى الناحية الفنية ، وغرست شجرة هذه الفنون التى أُنِعت وأزهرت فى عهد الدولة الأموية .

وكان العرب معتدا بأصله نفورا بجثده ، لا يحترف من المهن ولا يزاول من الأعمال إلا ما كان منها موضع الاحترام والنبل . ولما كانت صناعة الموسيقى من الفنون التي كانوا ينظرون إليها في ذلك الوقت بشطري عيونهم زهدوا في احترافها وتركوها لقيانهم ومواليهم . وسبب هذا أنه لما توثقت الصلة بينهم وبين الفرس ورأوا أن صناعة الغناء في هذه الأمة لا يحترفها أشرف القوم ، حاكوهم في ذلك وجروا على سنتهم .

فقد كان احتراف الغناء في العصر الجاهلي مقصورا على طبقة القيان من المطربات ، وظل كذلك حتى خلافة سيدنا عثمان وفيها أخذ العلما يتعاطون الغناء ويحترفونه ، وأحسب أن العرب قد حاكوا الفرس والبيزنطيين في هذا أيضا .

وكان المغنون من الرجال في ذلك العصر يتشبهون بالنساء في كثير من عاداتهن وأطوارهن .

وأول من اشتهر من المغنين من هؤلاء ( طويس ) ، ويعزى إليه أنه أول من غنى بالعربية غناء يدخل في الايقاع . وكان لا يضرب بالعود وإنما كان ينقر بالدف ( ويسمى بالمرج لتربيعة في الشكل ) ، وفي ذلك ما يدل على أن غناؤه كان محدود الصناعة . وقد تعلم الغناء من سماعة لأسرى الفرس وهم يشتغلون في المدينة ، ومات في خلافة الوليد بن عبد الملك .

وأشهر من عرف من معاصريه الدلال وهيت ( أو هتب ) .

وكانت الآلات الموسيقية المعروفة في ذلك العصر هي الآلات التي سبق ذكرها في العصر الجاهلي ، غير أن العود الحديث ( ذا الوجه الخشبي ) أخذ يحل محل الآتين القديمتين المعزفة والمزهر ، كما أصبحت آلة الطنبور هي الآلة المحبوبة في بلاد العراق .

العصر الأموي — انتقل الحكم بعد موت علي رضي الله عنه بقليل إلى الأمويين فدخل الاسلام في عصر زاهر ، واتسعت فتوحه في أيامهم شرقا حتى وصلت إلى الصين ، وغربا حتى بلغت المحيط والأندلس ، ولقد قيل بحق إن الخلفاء الراشدين جعلوا من الاسلام دينا ، كما جعل الأمويون منه إمبراطورية ؛ وانتقلت الخلافة من المدينة إلى دمشق ، وزاد اتصالهم بالمدينة الفارسية واليونانية والمصرية ، فازدهرت الحضارة العربية ، وعمت الشرق أجمع . ثم امتدت إلى أوروبا فبزتها وحفزتها إلى التقدم ، حتى وصلت بها إلى عصر الإصلاح .

ولقد وضعت الألحان العربية في العصر الأموي على إيقاعات متعددة ، وذلك على خلاف ما كانت عليه الحال في عهد الخلفاء الراشدين ، فقد ورد في غناء العصر الأموي ذكر إيقاعات الثقيل الأول والثقل الثاني وخفيف الثقيل والمزج والرمل .

وكان للموسيقى في الدولة الأموية حظ العلوم والفنون الأخرى فازدهرت وأينعت ، وظهر من مشهورى المغنين والمغنيات ما يحق لك أن تسميهم المدرسة الحديثة .

وأشهر من عرف من هؤلاء سائب خاثر وهو نواة النهضة الموسيقية في البلاد العربية . سمع نشيطا الفارسي عند ما قدم إلى المدينة يغنى بالفارسية فعكف على الاستماع له ، وأغراه النجاح العظيم الذى لاقاه غناء نشيط فصنع مثل غنائه بالعربية فكان أول غناء "متقن" ، ولقد كان من عادة المغنين من العرب حتى ذلك الوقت أن يستعملوا في غنائهم القضيبي — وكان سائب خاثر يستعمله كذلك — إلى أن رأى نشيطا الفارسي يستعمل في غنائه العود فاستعمله هو أيضا في أغانيه ، فكان أول من غنى في المدينة بالعربية مستعملا العود .

وانتقل سائب خاثر مع مولاه عبد الله بن جعفر من المدينة إلى دمشق حيث غنى الخليفة معاوية ابن أبي سفيان ، وأخذ فن الموسيقى الفارسي في الانتشار بين الموسيقيين من العرب من هذا الوقت .

ونبع ممن أخذ الغناء عن خاثر أربعة غدوا أعلام الغناء وهم : عزة الميلاء وجميلة زعيمتا النهضة الموسيقية العربية وابن سريج ومعبود .

وكان ابن مسجيح — وهو أحد حفول المغنين في العصر الأموي — أول من نقل غناء الفرس إلى غناء العرب بمكة ، وكان ذلك في حادثته إذ سمع الأعاجم تنغى بالفارسية حينما احترقت الكعبة واستقدم البناؤون من الفرس لبناء المسجد الحرام ، فلما سمع غناءهم نقله إلى شعر عربي . ولقد لقي من تشجيع مولاه له في فن الغناء ما جعله يفكر في الهجرة لتعلم هذا الفن ، فرحل إلى الشام وأخذ ألحان الروم ، ثم انقلب إلى فارس فأخذ بها غناء كثيرا وتعلم العزف ، ثم قدم إلى الحجاز وقد أخذ محاسن النغمات فحذقها ، وأصبح له في الغناء مذهب خاص وطريقة تتبعها الناس بعد . وقد أخذ عنه ابن محرز ومعبود وابن سريج والغريص .

وإننا نرى الموسيقيين يرتفع مقامهم شيئا فشيئا فيصبحون موضع الاحترام والتقدير ، ويسلكون نهجهم رويدا حتى يصلوا إلى قصور الخلفاء وينالوا الخطوة عندهم ، فلا تكاد تذكر خلافة بني أمية في أول

عهدهم بالحكم حتى ترى الخليفة عبد الملك بن مروان يشجع أهل هذه الصناعة بل تراه هو نفسه موسيقيا وملحنا عارفا بأنواع الغناء ، يسأل ابن مسجح وهو في حضرته هل يغنى غناء ”الركان“ وهل يغنى الغناء ”المتقن“ .

وكان سليمان بن عبد الملك يقيم المسابقات بين المغنين ويجزل لهم العطاء .

وقد بلغ من تقدير يزيد بن عبد الملك للموسيقى أنه ما كاد يتولى الخلافة حتى اشترى حبات المغنية بأربعة آلاف دينار ، وكان قد عرفها في رحلة إلى مكة وظلت موضع إكرامه حتى وفاتها .

وقد رأينا الوليد بن يزيد يعظم الرعاية للموسيقى وأهلها ، وقد بلغ من إكرامه لمعبد أنه عند ما مرض تولى أمره وآواه في قصره ، فلما مات شيع الجثة بنفسه ومشى في جنازته هو والغمر أخوه من قصره إلى موضع القبر . بل كان الوليد كذلك عالما بصناعة تأليف الألحان وله فيها أصوات مشهورة ، كما كان يضرب بالعود وبوقع بالطبل والدف .

ولم تقتصر معاضدة أهل هذه الصناعة على الخلفاء بل سرت إلى الأشراف والنبلاء والسراة ، فقد كان لعبد الله بن جعفر بن أبي طالب مجالس طرب عظيمة يدعو إليها مشهورى المغنين ، وكان سائب خاثر ونشيط منقطعين إليه . كما كانت السيدة سكينة بنت الحسين رضى الله عنهما مشغوفة بالغناء والموسيقى . وكان الغريص المغنى المشهور في خدمتها ملازما إياها . وكانت عند ما يجتمع عندها المغنون تأذن للناس في دخول بيتها إذنا عاما . وقد حدث أن تذاكر مفتوا الحجاز ، وكانوا في هذا العصر ثلاثة هم ابن سريج ومعبد والغريص ، فاجتمعت كلمتهم على أن يوجهوا الدعوة لزميلهم حنين الحيرى لزيارتهم ، وكان أكبر من غنى بالحيرة ، فشخص إليهم وقصدوا منزل السيدة سكينة رضى الله عنها ، فلما دخلوا عليها حفلت الدار بالناس من كل صوب حتى تراحم كثير منهم فوق السطح ، وبينما كان حنين يغنيهم وسط هذا الحشد سقط سطح الدار فمات حنين تحت الردم . فقالت السيدة سكينة ”لقد كدر علينا حنين سرورنا ، انتظرناه مدة طويلة كأننا والله كنا نسوقه إلى منيته“ .

ولقد وضع من أخبار المغنين والمغنيات أثر الموسيقى الفارسية واليونانية في موسيقى العرب حتى دخل في اللغة العربية كثير من الألفاظ الفارسية مما كان دليلا على عظم هذا الأثر ، ولقد أطلق ”البربط“ على العود ، ”والدستان“ على موضع عقق الأصبع على الوتر ، بل سمي وتران من الأوتار الأربعة المركبة على العود

باسماء فارسية ، فسمى الوتر الأول "الزير" والرابع "اليم" بينما احتفظ للوترين الثالث والسادس باسميهما العربيين القديمين "المنثني والمثلث" ، إلى غير ذلك من الأمثلة الكثيرة . كذلك تأثرت الموسيقى العربية بنظريات الموسيقى اليونانية تأثراً كبيراً . وكان يرد ذكر علماء هذا الفن من اليونان في مصنفات العرب وكتبهم ، وكانوا يتوهون عنهم دائماً "بالأقدمين" .

غير أنه مما يجب التنبيه إليه ، أن فلاسفة العرب ومغنيهم وإن أخذوا العلوم الموسيقية وفنونها عن اليونان والفرس قد احتفظوا فيها إلى حد كبير بطابعهم العربي ، الذي ميّز موسيقاهم وجعل لها صبغة خاصة .

ومما يذكر بالفخر لهذا العصر أنه بدء في بوضع أول تصانيف عربية في أخبار الموسيقى والغناء ، فقد وضع يونس الكاتب "كتاب النغم" و"كتاب القيان" فكانا نواة لما صنف بعد ذلك في هذا الباب ومرجعاً لكتاب الأغاني الكبير ، هذا السفر الجليل الذي وضعه الأصفهاني فيما بعد .

العصر العباسي — جاء العصر العباسي فدخلت الموسيقى في عصرها الذهبي ، وخطت خطوات سريعة نحو الكمال حتى بلغت أوج مجدها وذروة علاها ، وزادت المقامات وطرائق الإيقاع حتى تعددت في الفن الواحد ، وكثرت الآلات وتنوعت وشاع استعمالها حتى عزفت مائة قينة معا . وسما قدر أهل الموسيقى حتى اتخذ الخليفة منهم ديماً له وجليسا .

ولما بنى المنصور مدينة بغداد أصبحت موطن الخلافة ومركز الشرق ومدينة الثراء وموطن الفنون والعلوم وفي مقدمتها الموسيقى .

كذلك وإلى الخلفاء عنايتهم بهذا الفن ، وكان المهدي بن المنصور مشغولاً بالموسيقى مولعاً بالغناء ، وكان هو نفسه ذا صوت حسن ، فقد روي أنه كان أحسن الناس صوتاً ، وكان قصره مجمعاً للموسيقيين .

ولقد بدت في العصر العباسي ظاهرة جديدة ، فلم يعد العرب ينظرون إلى الموسيقى بشطوط العين أو يتأتون احترافها ، بل إن من أبناء أشرافهم من دخل في زمرة أهل هذه الصناعة ، وكان من أساطينها ابن جامع الذي يتصل نسبه بقرش ، بل لقد احترف هذه الصناعة بعض أمراءهم كإبراهيم بن المهدي ، وأخباره من هذه الناحية تفيض بها كتب الأدب .

كذلك كان الخليفة الواثق موسيقياً من كبار الموسيقيين ومن أعلم الخلفاء بالغناء ، بلغت صنعته فيه مائة صوت (الحن) ، وروي أنه كان أحذق من غنى وضرب على العود ، وكان كثير التقدير للموسيقى وأهلها ، وإن



قوله في إسحق الموصلي لدليل على ما كان يكنه خلفاء هذا العصر من احترام هذه الصناعة وأهلها إذ قال<sup>(١)</sup> :  
”ما غناني إسحق قط إلا ظننت أنه قد زيد لي في ملكي ... وإن إسحق لنعمة من نعم الملك التي لم يحظ بمثلهما ؛  
ولو أن العمر والشباب والنشاط مما يشتري لا شترتيهن له بشطر ملكي“ . ولقد أعطى الخليفة الهادي  
إبراهيم الموصلي ١٥٠ ألف دينار في يوم واحد ، حتى قال إبراهيم ” لو عاش الهادي لبنينا حيطان دورنا  
بالذهب والفضة “ .

وإنك إذ ترى هذه العناية من خلفاء بني العباس بالموسيقى وأهلها ، وعناية خلفاء بني أمية بها ، كما كرام  
يزيد بن عبد الملك لحبابة وتمريض الخليفة الوليد بن يزيد لمعبد في قصره وتشيع جنازته هو والغمر أخوه ،  
تلمس في ذلك كله عناية الخلفاء بهذا الفن وإكبار أهله وتعظيمهم ؛ بل إن ذلك لأكبر دليل على سمو المدنية  
العربية ، إذ الموسيقى هي دائما مقياس المدنيات ، ولقد يضطر الإنسان إذ يعرض أمثال هذه الحوادث ، شاء  
أو لم يشأ ، إلى أن يوازن بينها وبين أحوال أبطال الموسيقى في أوروبا حتى أول القرن التاسع عشر ، أي بعد  
التاريخ الذي نحن بصددده بنيف وألف عام .

كان موسيقيو ذلك العصر ذوى مرتبة مكدودين يفعل بهم البؤس أفاعيله ، واليأس موتسارت وهو  
صاحب أكبر عبقرية موسيقية عاشت في أوروبا في القرن الثامن عشر ، فانه على الرغم مما بلغ من الشهرة  
وبعد الصيت ، وبعد أن رحل إلى إيطاليا ونالت ألحانه الإعجاب والتقدير حتى منح لقب المحبوب من  
الاله ، وبعد أن ظفر بمثل هذا الإعجاب والتقدير من فرنسا وإنجلترا ، ما كاد يعود إلى وطنه النمسا حتى  
استدعاه حاكم مدينة زالتسبرج مسقط رأسه وضمه إلى قصره تجرى عليه معاملة خدمه ومهاتهم حتى لقد  
كان يؤاكلهم في مطبخ القصر . على أن الأيام لم تصف له بعد ذلك فعاش حياته فقيرا وقضى نحبه فقيرا ،  
لم تجد زوجته يوم موته ماتجهز به جنازته أو تشيع به جثته أو تشيد مقبرته ، فبقيت الجثة رهينة في المدفن  
على ثلاثة آلاف جولدن إلى أن وفى القيصر ذلك الدين . ولم يكن هايدن قبله ولا بيتهوفن بعده أسعد منه  
حظا أو أكثر وفرا .

ولقد أسست في العصر العباسي أول جامعة عربية لدراسة العلوم والفنون بناها المأمون في بغداد  
وأسمها «بيت الحكمة» ، فاشتغل فيها فطاحل العلماء ، ومنهم يحيى بن أبي منصور وبنو موسى وغيرهم ،  
بترجمة علوم اليونان التي كان من بينها العلوم الموسيقية ، ونسج الخلفاء بعده على منواله فشجعوا الفلاسفة

والعلماء لاستقراء كنوز العلوم اليونانية والوقوف على أسرارها وترجمتها ، وقد ظهر أثر ذلك جليا في المؤلفات الموسيقية للكندى والفارابى كما سندكره بعد .

ومما يذكر لهذا العصر بالفخر أنه ظهرت فيه عناية خاصة بإثبات قواعد الموسيقى العربية ونظرياتها ، فكان إسحق الموصلى أول من عنى بهذه الناحية من التأليف بعد يونس الكاتب الأموى الذى سبقته الإشارة إليه ، فاستكمل مؤلفه . ثم جاء الخليل بن أحمد فوضع « كتاب النغم » و « كتاب الإيقاع » فكانا بحق أول مؤلفات علمية . ثم جاء بعدهما من بزهما فى هذا النوع من التأليف وهو إسحق بن يعقوب الكندى ، فكتب ما يربى على سبعة مؤلفات فى العلوم الموسيقية ونظرياتها ، وكان أول من استعمل فى كتبه تدوين الموسيقى بالحروف بشكل منظم .

وجاء بعد الكندى أبو نصر محمد الفارابى فكان من أكبر العرب علما بعلوم اليونان ، وكان موسيقيا ضليعا يجيد العزف بالعود ، وقد وضع كثيرا من الكتب فى الموسيقى أشهرها « كتاب الموسيقى الكبير » وفيه أوضح الفارابى من أسرار الموسيقى العربية وقواعدها ما تدين له العصور المتعاقبة .

ومن أساطين من اشتهروا من الموسيقيين فى ذلك العصر حكم الوادى وإبراهيم الموصلى وابن جامع ويحيى المكي وإسحق الموصلى وزلز وفليح بن أبى العوراء ومخارق . ومن المغنيات بذل .

وقد نسب بعض علماء الموسيقى إلى العرب إهمالهم تدوين ألحانهم ، مستندين فى ذلك إلى عدم ذكر شيء عن هذا فى كتاب الأغانى الكبير ، غير أن هذا مخالف للواقع فإن دقة الكندى فى تدوين الموسيقى بالحروف فى كتابه « رسالة فى خبر تأليف الألحان » لأكبر دليل على عناية كتاب العرب وعلمائهم بهذه الناحية وأسبقيتهم لمعاصريهم ، بل إن كتاب الأغانى نفسه الذى يتهم بهذا ويتخذ الإهمال حجة عليه ليورد فى الجزء التاسع بالصفحة ٤٥ ما يأتى :

”إن إسحق كتب إلى إبراهيم بن المهدي يحنس صوت صنعه ، وإصبعه ومجراه وأجزاء لحنه ، فغناه إبراهيم من غير أن يسمعه فأدى ما صنعه . وقيل « كتب إليه بشعره وإيقاعه وبسيطه ومجراه وإصبعه وتجزئته وأقسامه ومخارج نغمه ومواضع مقاطعه ومقادير أدواره وأوزانه فغناه » .

وفى ذلك العصر الذهبي اختيرت مائة الصوت المختارة ، فقد كلف هارون الرشيد إبراهيم الموصلى وإسماعيل بن جامع وفليح بن أبى العوراء أن يختاروا له من ألحان العرب كلها مائة صوت (لحن) ، ثم أمرهم

أن يختاروا عشرة منها ، ثم أمرهم أن يختاروا ثلاثة من العشرة ، فكانت تلك الأصوات الثلاثة لحنا لمبعد من خفيف الثقيل الأول ، ولحنا لابن سريج من الثقيل الثانى ، ولحنا لابن محرز من الثقيل الثانى .

ولقد تأثرت الموسيقى العربية فى العصر العباسى بالموسيقى الفارسية تأثرا بالغ الغاية ، ودخل عليها الكثير من أسمائها واصطلاحاتها . ولم يكن ذلك فى الواقع مقصورا على الموسيقى وحدها بل شمل كثيرا من العلوم والفنون .

الأندلس — انبثق فجر المدنية فى بلاد الأندلس عند ما فتحها بنو أمية ، وسطر العرب لها على صفحات التاريخ آيات مجد ، ظلت مضرب الأمثال ، وتوجت رأس العلوم والفنون بانفجر تيجان الرقى ، وظلت عندئذ تفيض بنورها على أوروبا التى لم تكن بعد أفافت من سباتها العميق ، فكانت قرطبة حاضرة الأندلس موطناً لأساطين العلماء ، كما كانت إشبيلية أعظم مركز عالمى للموسيقى والشعر ولصناعة الآلات الموسيقية . قال ابن خلدون « حينما كان يموت عالم فى إشبيلية ويراد أن تباع كتبه بثمن عظيم ترسل إلى قرطبة ، وإن مات موسيقى فى حاصمة الأندلس كانوا يرسلون آلاته الموسيقية ومخطوطاته إلى إشبيلية التى نمت فيها الموسيقى وولع بها أهلها أشد الولع » .

وكان اهتمام خلفاء الأندلس بالثقافة عظيما وكلفهم بالعلوم شديدا ، حتى إن الحكم الثانى جمع فى عهد خلافته من البلاد العربية ما يربى على أربعمائة ألف مجلد . ولقد كانت الموسيقى فى طليعة هذه العلوم والفنون التى عنى بها خلفاء الأندلس . فارتقت الموسيقى وذاع انتشارها ، حتى إنها لم تعد مقصورة على فئة خاصة ، بل غدت ثقافة عامة يشترك فيها جميع طبقات الشعب .

ونقل العرب إلى الأندلس كل ما سبق لهم معرفته من الآلات الموسيقية ، ثم افتنوا فيها وزادوا عليها فأصبح لديهم منها عدد جم إذ استعملت الأندلس من الآلات الوترية العود القديم ذا الأوتار الأربعة والعود الكامل ذا الأوتار الخمسة والشهروود وهو نوع من العود والطنبور والقيثارة والمزهر والكثارة والقانون والترزة والرباب والكنجة والشقرة (أو المشقر) ، ومن آلات النفخ المزمار والسرنا (أو السرناى) والناى والشبابة والبراع والزمار والقصبة والموصول والصفارة ، ومن الآلات النحاسية البوق والنفير ، ومن آلات النقر الدفوف والغربال والبندير والصنوج والكاسات والمصفقات والقضيب والنقارة والقصة والطبل .

ولم يكن اقتناء العرب فى الأندلس مقصورا فى الموسيقى على آلاتها ، بل افتنوا فى التأليف الموسيقى وأنواعه ، وسأروا فيه ارتقاءهم فى مدارج المدنية ، فأوجدوا الحديد فيها . من ذلك "النوبة" وهى أهم

أنواع الموسيقى في الأندلس ، كانت تؤلف أولا من أربع قطع ، لكل منها اسم خاص ثم صارت فيما بعد نحسا ، كذلك ابتدعوا الزجل والموشحات ، وانتقلت هذه الأنواع إلى بلاد البربر وإلى مصر فبلاد العرب ، وأخذ الأبناء يتناقلونها عن الآباء .

ومن أهم من اشتهر من الموسيقيين في الأندلس زرياب تلميذ إسحق الموصلي ، تعلم عليه في بغداد ثم انتقل إلى الأندلس في خلافة عبد الرحمن بن الحكم ، وكان موسيقيا قديرا وعالما ضليعا . وهو الذي زاد الوتر الخامس في العود في بلاد الأندلس ، واستعمل في العزف على العود ريشة النسر ، وكانت لا تزال حتى وقته من الخشب . وكان من فضل زرياب على الموسيقى أن أوجد له فيها مدرسة خاصة ، وطريقة جديدة في التعليم ، إذ كان المتبع قبله في تعلم الألحان أن يكرر المغنى اللحن لتلاميذه حتى يحفظوه ، فاستعمل زرياب طريقته الجديدة في تعليم هذه الألحان فكان يقسم التعليم ثلاثة أقسام : الأول لتعليم الإيقاع في قراءة الشعر وأن ينقر التلميذ الدف ليظهر له زمن الإيقاع ، ويضبط الحركات . ثم يدرس في القسم الثاني الألحان في شكلها الساذج . وفي القسم الثالث ترجيع الصوت ، وحلية الغناء ، وإظهار العواطف . وكان يتمتع أصوات تلاميذه قبل البدء في تعليمهم ، فيقعد الطالب على كرسي صغير ويصيح بصوت عال « يا حجام » أو يغنى قائلا « آه » ويردها على جميع درجات السلم الموسيقي . وقد ترك زرياب للأندلس ميراثا فنيا نفيسا ، فقد روى أن ألقانه بلغت عشرة آلاف صوت .

ومن اشتهر في الأندلس من الموسيقيين علون وزرقون ، ومن القيان عازفة وفضل ومتمعة .

ولقد ظلت الأندلس زهرة أوربا الناضرة طوال خمسة قرون ، تنشر عليها أريجها من كل علم وفن ، وأرسلت أوربا إلى جامعاتها بالبعوث لارتشاف العلوم العربية ودراستها على أئمة العرب وأساطين علمائها ، وكان أكثر الكتب ذيوغا في الدراسة كتب الفارابي وابن سينا وابن رشد التي ترجمت جميعها إلى اللاتينية وانتشرت في جميع بلاد أوربا ، كما ترجم غيرها من كتب العرب . كذلك نقلت أوربا عن العرب كثيرا من مؤلفات اليونان الأقدمين التي ترجمت إلى العربية .

وكانت الموسيقى أولى هذه العلوم والفنون التي وفدت البعوث لدراستها وترجمة كتبها فيما بعد ، ومن اشتهروا من أعضاء البعوث إلى بلاد الاسلام وصاروا أعلاما في أوربا بعد عودتهم إليها جربرت وهرمان

كثرت وجين الاشبيلي وقسطندى (قسطنطين) الافريقى وقد تعلم فى تونس ومصر وبغداد . وقد نقل هؤلاء وزملاؤهم الكثير من كتب العرب فى الموسيقى . كمؤلفات الكندى وثابت بن قرة وزكريا الرازى والفارابى وإخوان الصفا وابن سينا وابن باجة .

وبعد سقوط الأندلس ظل ملوكها المسيحيون محتفظين فى قصورهم بالموسيقين من العرب ، وإنما لنجد حتى فى أوائل القرن الرابع عشر أن هؤلاء الملوك قد ملأهم الشغف باستدعاء الموسيقين من العرب إليهم ، كما كانوا يدعونهم هم والراقصات فى أعيادهم وأفراحهم ، حتى إن بعض شعراء الأسبان كتب الكثير من الأغاني العربية هؤلاء الموسيقين والراقصات العربيات ، كما انتشرت فى سائر أوروبا ولاسيما البلاد الجنوبية منها آلات الموسيقى العربية ، وكثير من هذه الآلات قد انتقل بأسمائه العربية كالعود والقيثارة والنقارة والرباب والطنبور ، ومعلوم أن الآلات الموسيقية لا تنتقل إلا ومعها موسيقاها ، وهذا هو الواقع فإن أوروبا ظلت تحت غزو الموسيقى العربية وآلاتها وفنونها وعلومها عدة قرون طويلة حتى بعد عصر الإصلاح ، بل لقد ظل استعمال العود منتشرا فى أوروبا حتى القرن السابع عشر حيث قضى عليه ذيوع آلة البيانو لمناسبتها لموسيقاهم الحديثة بعد ما تطورت الهارموني فى أوروبا وصارت علما على موسيقاهم . كذلك ظلت أوروبا حتى القرن الثامن عشر تستعمل التدوين الآلى على شكل جدول ( تابلاتور ) يبين مواضع النغمات من الأوتار وكيفية العزف ، وقد أخذت هذا النوع من التدوين عن العرب .

بلاد شمال إفريقية — بقى شمال إفريقية قطعة من الدولة العربية منذ ابتداء الدولة الأموية ، فتعاقبت عليه عصور تلك الحضارة الزاهرة وحين اضمحلت الأندلس وسقطت إشبيلية فى منتصف القرن الثالث عشر هاجر من الأندلس ما يقرب من نصف مليون من أهلها إلى بلاد شمال إفريقية وأقاموا بها ونقلوا إليها من كنوز الموسيقى ما كان فى الأندلس ، وغدت تلك البلاد ولاسيما تونس وارثه هذه الفنون . وإنما إنراها حتى اليوم محفوظة بالكثير من هذا الفن الأندلسى كالإيقاعات المختلفة والنوبات الكثيرة التى لا تزال متوافرة لدى أهلها يحتفظون بها تراثا نفيسا يتوارثه الأبناء عن الآباء ، ويتناقله الخلف عن السلف مما لا وجود له البتة فى سائر البلاد الإسلامية الأخرى .

الموسيقى المصرية قبل الفتح الإسلامى وبعده — إذا رجعنا إلى أبعد عهد فى تاريخ مصر القديم نرى مدينة موسيقية ناضجة ، ونشاهد بين النقوش كثيرا من الآلات الموسيقية المهذبة التى وصلت إلى حد بعيد من الاتقان ، ونرى فيما نرى من الصور فرقا موسيقية منظمة كاملة التأليف ، فقد كانت مصر

بحق مصدر الثقافة الموسيقية في العالم ، والقبس المضيء الذى استنارت به الممالك القديمة بين فرس وآشوريين ويونان ورومان. وإذا كانت النهضة الموسيقية بأوروبا أثرا من آثار المدينيات القديمة ، فإن مصر هى أول من نشر هذا النور ، وأذاع هذا الرقّ العلمى والفنى ، وإذا كانت العلوم اليونانية تعد من أقوى مصادر العرفان للأمة العربية وسائر ممالك العصور الوسطى بل العصور الحديثة ، فإن ثقافة اليونان الموسيقية بوجه خاص مستقاة من الثقافة المصرية القديمة ، فقد كان فلاسفة اليونان من أمثال أرفيوس وفيثاغورث وأفلاطون ممن وضعوا أساس الموسيقى اليونانية ورياضياتها تلاميذ المصريين . وكان أفلاطون يؤثر الموسيقى المصرية على موسيقى بلاده حتى إنه فى كتابه "الجمهورية" التى اختار لشعبها خير ما يختار من القوانين والنظم لم يشأ أن يسمع أهلها غير الموسيقى المصرية القديمة التى وصفها بأنها أرقى موسيقى فى العالم ، وأنها خير نموذج للموسيقى الكاملة ، يجتمع فيها النشاط والتعبير عن الحقيقة والفضيلة والجمال وحلاوة النغم ، لذلك كله دعا اليونان إلى الأخذ بها . ويقول هيرودت إنه سمع بمصر أغاني ، وأن هذه الأغاني انتقلت بعد حين إلى اليونان وصارت إلى أفواه الشعب تنشد فى كل مكان .

وحينما فتح العرب مصر لحأت الموسيقى القديمة إلى الكنائس وتركت مكانها للموسيقى العربية التى كانت تسير فى نموها وازدهارها تبعا للموسيقى العربية فى حواضر الاسلام وهى المدينة ومكة ودمشق وبغداد.

مصر فى عهد الدولة الفاطمية — تدرجت الموسيقى العربية فى مصر فى مدارج الرقّ منذ أن فتحها العرب فى عهد الخلفاء الراشدين ، وتعاقبت عليها المدينيات العربية المختلفة حتى بلغت عصر الفاطميين فكانت حضارتها فيه حلقة من حلقات تلك الحضارة الزاهرة اليانعة . بل صارت مصر حتى منتصف القرن الثالث عشر ملتقى المدينتين العربيتين الشرقية والغربية (الأندلسية) تربطهما وتوحد بينهما ، وكثيرا ما سكن مصر العلماء المشارقة والمغاربة كابن الهيثم ومولده فى البصرة ، وأبى الصلت ومولده فى الأندلس .

وكان المعز لدين الله أول الخلفاء الفاطميين فى مصر مشغوبا بالفنون الجميلة ، وهو الذى أمر بإنشاء القاهرة على إثر فتحه مصر وبنى بها الجامع الأزهر ، وكان للموسيقى فى عهده حظ سائر الفنون ، كما كان ابنه وخليفته العزيز مولعا بها .

ولقد اتسعت دولة الفاطميين حتى بلغت المحيط الأطلسى غربا ، وامتدت شرقا إلى الحجاز واليمن وأعلى الفرات ، وبلغ خلفاؤها من الثراء درجة بذوا فيها أحيانا سائر من تقدمهم من الخلفاء . وإنك حيث

ترى الثراء والرأفاهية تجدد مجد الموسيقى وتقدمها . والواقع أن الموسيقى كانت دائماً موضع عناية خلفاء تلك الدولة حتى المتصوّفين منهم الكارهين للملاهي ، فإنّ الحاكم بأمر الله وإن حرم على الشعب جميع الملاهي وتوعّد الموسيقيين بأقصى العقوبات ، كان يشجع علماء الموسيقى على التأليف في علومها وجمع أغانيها . فكانت آداب الموسيقى وعلومها غير معدودة من الملاهي التي يعاقب أهلها والمشتغلون بها . ورعاية الحاكم لابن الهيثم الذي سبقت الإشارة إليه دليل على ذلك إذ كانت منه موضع الرعاية . ولقد كان ابن الهيثم من أكبر الرياضيين الذين عرفتهم مصر ، وكان ضليعا في علوم الأقدمين ، ووضع كثيرا من الكتب النافعة منها شرح قانون إقليدس كما صنّف في الموسيقى كتابه ”رسالة في تأثيرات اللحن الموسيقية في النفوس الحيوانية“ .

وكان المسيحي الكاتب من المقرّبين إلى الحاكم حتى جعله واليا ، وكان عالما جليلا ومؤرخا من أكبر المؤرخين ، وله مجموعة في ”مختار الأغاني ومعانيها“ .

وكذلك كان الخليفة الظاهر بن الحاكم من هواة الموسيقى ، كما كان الخليفة المتنصر والآخر وبقا من تبعهم من خلفاء الدولة الفاطمية حتى آخر أيام دولتهم من المسرفين فيها ، يبذلون الطائل من الأموال في سبيلها ويمجزون العطاء للغنين .

ومن أفاضل من اشتهر من علماء هذا العصر غير من ذكرنا أبو الصلت أمية الذي كان من أكبر الفلاسفة وأساطين العلماء ، فقد كان واسع الدراية بالعلوم الموسيقية ، مجيدا للعزف بالعود . وكان بين مصنفاته النافعة رسالة في الموسيقى .

وكذلك ابن أبي القاسم بمصر (في الوجه القبلي) في أوائل القرن الثاني عشر ، وكانت العلوم الموسيقية أول ما عني به .

ومن أكبر معاصريه ابن الففطى المؤرخ الكبير الذي يعد مرجعا لحياة الموسيقيين . وقد بلغت الموسيقى العربية في الدولة الفاطمية ما بلغته من الرقي في الحضارات السابقة ، ثم انحدرت بعدها بانتهاء هذه الدولة ودخلت في دور الاضمحلال ، لأن الدولة الأيوبية التي جاءت عقب الفاطميين شغلت بالحروب الصليبية والعمل على تحصين البلاد وبناء القلعة وغير ذلك من الأعمال الحربية التي لم تترك لها مجالا واسعا لسواها .

وانقرضت الدولة الأيوبية ودخلت في حوزة المماليك الذين كان الملوك السابقون يكثر من استخدامهم في الدولة حتى ازدادت قوتهم شيئا فشيئا واستقر لهم الحكم مدة تقرب من ستة قرون .

مصر فى عهد المماليك — وقعت مصر منذ منتصف القرن الثالث عشر حتى نهاية القرن الثامن عشر ، أى إلى الحملة الفرنسية تحت سلطان المماليك ، يتحكمون فى رقاب أهلها ، فكان ظهورهم فى الشرق الاسلامى سواء فى ذلك آسيا وإفريقية الشمالية سببا فى اضمحلال النهضة الموسيقية وقضاء على الحياة العلمية فيها .

ولم يقل جور حكم المماليك بعد أن أصبحوا عمالا للأتراك فى مصر (مماليك الطبقة الثانية)، بل ساء حكمهم، وعم ظلمهم، وعانوا فيها فسادا ، فصارت ميدانا للشغب والمظالم والفوضى .

وبلغ من إهمال هؤلاء الحكام شؤون البلاد الحيوية ، وإغفالهم مصالحها العامة ، أن جعلوا أهلها رهنا للفقر والضعف . وأشد من ذلك وبالأحرى أنها أصبحت فريسة الأمراض الفتاك ، والأوبئة الكاسحة تنتابها آناء فائا ، فتصيب مئات القرى وتكدر فيها جثث الموتى ربما للكلاب ، حين كان الناس يدفنون موتاهم على ضوء المشاعيل لاشتغالهم دون انقطاع ليل نهار بدفن الموتى .

وإن عصرا جائرا يشقى أهله بالظلم والعسف إلى جانب الفاقة والضعف ، وتتسلط عليهم فيه أشد الأمراض وأفظع الأوبئة ، وكل ما يسلبهم طمأنينتهم فى الحياة ، ويفقدهم كل شعور بمسراتها ، لا يتسع لحياة العلوم والفنون وبخاصة الفنون الجميلة وفى مقدمتها الموسيقى التى هى أشدها إحساسا .

والحق أن عصر المماليك جاء مصداقا لما هو معروف من أن الفنون لا يمكن أن تتقدم فى شعب إلا بعد أن يعم بلاده الهدوء والسلام ، أما الضيق والبؤس وغيرهما من أعداء الانسان فهى التى تقضى على روح الفنون وتعمل على فنائها .

وهكذا أصيبت الموسيقى العربية مدى نيف وخمسة قرون متوالية باضمحلال مستمر كانت فيه هدفا للضياع والزوال . وتلك حلقة مظلمة من حلقات التاريخ الموسيقى .

ولقد شاء القدر بعد أن أصاب الموسيقى العربية ما أصابها فى عهد المماليك أن يبعث إليها بمنافس قوى ، هو الموسيقى الغربية التى دخلت مصر بدخول الفرنسيين فى نهاية القرن الثامن عشر ، حيث أخذت المدينة الأوروبية تجدد سبيلها إلى مصر . وغدت مصر من ذلك الحين ميدانا للتنازع بين المدينتين الشرقية والغربية بعد أن كانت قبلا ملتقى المدينتين العربيتين الأندلسية والشرقية .



## الأسرة العلوية

محمد علي باشا — ثم أرادت العناية الألهية أن تخلّص مصر من ظلم هؤلاء المماليك وجورهم ، وأن تهبّ لها أسباب العز والسعادة لتنبؤاً مركزها في الشرق مرة أخرى ، فأتاح لها محمد علي باشا العظيم منشئ مصر الحديثة ورأس الأسرة العلوية ليتولى أمرها ففضى على هؤلاء المماليك وأعاد إلى مصر الحياة .

ولقد صرّف محمد علي باشا الأمور في مصر بوسع سياسته وحكمته وعظيم ذكائه وفطنته ، فاستقر له الأمر واطمأن الناس إلى عدله حتى وجه جهوده إلى إصلاح جميع مرافق البلاد ، فأصلح أحوالها الزراعية والصناعية وعنى بنشر الثقافة والتعليم ، فانه لم يكن بمصر كلها يوم دخلها الفرنسيون من وسائله إلا الكآئيب والأزهر الشريف . فأنشأ المدارس المتنوعة حتى تعددت الابتدائية منها والثانوية والعالية والخصوصية .

ولما كانت هذه الخطوات الواسعة التي يخطوها ذلك الرجل العظيم في سبيل النهوض بمصر سريعة ، وكانت رغبته أن تكون مؤسسة على أحدث الأساليب والأنظمة العصرية ، كان طبيعياً أن يلجأ إلى الاستعانة بالثراء العلمى الأوربى ، ذلك الثراء العريض في العلوم والفنون ، فأرسل أول مرة في تاريخ مصر البعوث العلمية إلى أوربا يحصلون فيها شتى العلوم والفنون ، واستدعى إلى مصر الكثيرين من أساتذة الغرب لقيادة الحركة الفكرية ، كما استعمل الكثيرين من ضباطهم لتنظيم الجيش على أحدث النظم العصرية المستعملة في بلادهم . وكانت غايته السامية من كل هذا أن ينشئ من المصريين جيلاً مزوداً بالعلم الحديث ، قادراً على القيام بالأعمال التي تتطلبها المدنية الجديدة ، وتحقيق ما ينشده لمصر من إصلاح .

ولما وجد محمد علي باشا أن الموسيقى العربية قد ذوى غصنها ، لما أصابها من الإهمال طوال قرون متوالية ، وأنها صارت فريسة الضياع ، وعفت ألحانها لعدم تدوينها إلا في القليل النادر الذى تناقله المغنون بالتواتر ، ولم يكن له من وعاء يحفظه غير الحناجر تتصرف فيه كما تشاء ، وانحطت منزلة الموسيقى حتى غدا احترامها مقصوراً على الطبقة الدنيا من الشعب ، وأصبحت بحيث لا يمكن الانتفاع بها في حاضرها — عمداً هذا المصلح العظيم إلى تدارك هذه الحال . ولما كانت العزيمة الصادقة تدعوه إلى سرعة الإصلاح وتدفعه إلى الوثوب ، لم يجد بداً من الاستعانة في أول الأمر بالموسيقى الغربية التي ألفاها منظمة مهذبة معدة لتأدية ما يريد فاستعملها في الجيش ، وأنشأ في البلاد المصرية في مدى عشر سنوات ( ١٨٢٤ — ١٨٣٤م ) خمس مدارس لتعليم الموسيقى في مختلف أنواعها ، وتلك المدارس هي : مدرسة الطبول والأصوات بمصر ، ومدرسة الطبول بمصر ، ومدرسة الموسيقى في الخانقاه ، ومدرسة العزف بالخنيلة ، ومدرسة اللاتية بمصر .

وكان القادة في هذه المدارس من الأساتذة الألمان والفرنسيين . وقد وجد هؤلاء تربة صالحة في نفوس الطلاب غرسوا بها غرسا صالحا ، فنبغ منهم في الموسيقى عدد وافر زود الأسطول الكبير والجيش بفرق محكمة مدربة على أساس فني ، ومهارة فائقة .

فلم تكن استعانة محمد علي باشا بالموسيقى الغربية ، كما أسلفنا ، إلا استعانة دعت إليها الحاجة الملحة ، لأننا نراه بعد أن توطدت دعائم الحكم يبذل عناية في إنهاض الموسيقى المصرية وإنعاشها ، ونرى الشعب في عهده قد أخذ يشعر بشخصيته ، ونجد الفن الوطني قد أفاق من غشيته وأحس روحاً قوية تنبعث فيه وتدفعه إلى النهوض .

وسرعان ما ظهر في هذه الناحية النبوغ والتفوق ، حتى شملتهما عين الحاكم اليقظة بالرعاية والتشجيع . فقد كان محمد علي مثال الحاكم الشرقى الذى يعمل لإنهاض الفن القومى ، فانه شمل بعطفه ملحن عصره الكبير محمد القبانى بجعله كبير الملحنين لديه ، كما أنعم على "ساكنة" المغنية بوسام تقديراً لفنها .

وكتب في ذلك العصر السيد محمد شهاب الدين ، وكان شاعر مجيداً وموسيقياً ماهراً ، "سفينة" التى جمع فيها عددا عظيماً من الموشحات العربية فكانت عاملاً قوياً في انتعاش الموسيقى .

ومن اشتهر في عصره غير هؤلاء محمد المقدم الذى تعلم عليه عبيد الحامولى ، وخطاب القانونى ، ومصطفى العقاد ، وهو رأس أسرة العقاد التى اشتهرت بالموسيقى فيما بعد .

الخديو إسماعيل — كان فوق مقدور خلفاء المصلح العظيم محمد علي باشا أن يحملوا لواء نهضته العظيمة عالياً في المستوى الذى رفعه إليه ، أو أن يمدوا مختلف مشروعاته المتشعبة الأطراف بما يكفل لها غايتها المنشودة ، حتى قام إسماعيل باشا بجدد ما كاد يندثر من أعمال جدّه ، ويرفع لواء نهضته مرة أخرى فاستعان في ذلك بكل الوسائل التى تنهض بمصر إلى المكانة اللائقة بجدها بين ممالك العالم .

ولقد سار المغفور له إسماعيل باشا على أثر جدّه العظيم في إنهاض الموسيقى المصرية ، فرأى بتأقّب فكره وسديد نظره ، أن من أسباب نهوضها أن توضع بجانبها موسيقى بلغت حداً من الكمال في أصولها وآلاتها ومدققاتها وعلومها ، حتى إذا رأى جماعة الفنانين في مصر ما يمكن أن يصل إليه الفن الموسيقى من الجمال وعلو المنزلة دفعهم ذلك إلى الأمل واستحثهم على إحياء موسيقاهم والأخذ بيدها إلى الأمام ، فأحضر الموسيقى الغربية لتكون حافزاً إلى إحياء الموسيقى المصرية ، وليبعث في صدور المصريين عامة غيرة وحباً في إنهاض موسيقاهم وإعلاء شأنها . وقد استخدم إسماعيل باشا هذه الموسيقى الغربية في الشؤون التى استخدمها فيها

جده ، منتظرا سنوح الفرصة الثمينة التي كان يتوق إليها وحى وصول الموسيقى المصرية إلى حد من الكمال يسوغ لها الحلول مكان الموسيقى الغربية . وقد حقق له الله شيئا من هذا الرجاء ، ودخلت بعض ألحان الموسيقى المصرية في أيامه إلى الجيش ، وصارت تعزف فيه فتطرب لها الآذان المصرية ، ويحس المصريون عند سماعها عظمة قومية تملأ جوانحهم .

على أن إسماعيل باشا حينما رأى أن صناعة الموسيقى ممتنة في مصر على عظم قدرها وسمو مكاتها في البلاد الناهضة ، أراد أن يشعر قومه بما لها من فضل وبما لمحترفيها من احترام ، فشىد دار الأوبرا واستحضر إليها الكثيرين من كبار الفنانين بأوربا ، وكانت با كورة ما عرض فيها رواية (عائدة) التي ألف ألحانها "فردى" الموسيقى الايطالى الذائع الصيت ، وحينئذ عرف المصريون ما للفن الموسيقى من منزلة وما لرجاله من مكانة واعتبار ، وأخذت الطبقة العليا في مصر تجد متعة في سماع الموسيقى وفي مشاهدة القطع التي يقرن فيها التمثيل بالغناء .

وكان إسماعيل باشا كلفا بالموسيقى العربية التركية منها والمصرية ، عاملا على تشجيع أهلها فأدخل في حظوته "عبد الحامولى" أشهر المغنين في عصره وألحقه بمعيته فكان منه موضع الرعاية . استصحبه إلى الاسطانة مرارا ليسمعه الموسيقى التركية التي كانت لها حينئذ الزعامة في جميع بلاد الشرق العربى ليتعرفها ويقتبس منها ما يلائم المزاج المصرى ، ولقد استحضر إسماعيل من الاسطانة فرقة تركية استفاد منها الموسيقيون في مصر كثيرا وأخذوا عنها كثيرا من التلاحين والبخارف التي لا تزال كثرأ نفيسا إلى يومنا هذا . وعرفت مصر عن طريق هؤلاء الأثرأك بعض المقامات التي لم تكن تعرفها من قبل . وقد مزج عبده الحامولى الموسيقى التركية بالمصرية فكان له في الموسيقى العربية مدرسة جديدة هى نواة النهضة الحديثة للموسيقى العربية في مصر .

وأكبر من اشتهر من أعلام هذه الصناعة في عهد إسماعيل ، ألمز ومحمد عثمان . ومن العازفين محمد العقاد القانونى ، وأحمد الليثى العواد ، وإبراهيم سهلون في الكنبجة ، وبزرى فى النأى .

الملك فؤاد الأول — ولقد نالت الموسيقى العربية من عناية حضرة صاحب الجلالة فؤاد الأول ملك مصر (حفظه الله) ما نالته جميع مرافق البلاد التي كان لسهر جلالته على النهوض بها أخلد الأثر فى أطراد نشاطها ورقيا ، فانه ( أعز الله ملكه ) منذ تبوأ عرش مصر ، جعل من أعظم أغراضه وأجل آمانيه ، أن ينهض بجميع العلوم والفنون التي تصل بمصر إلى الغاية السامية التي وجهها إليها آباء جلالته المصلحون . وكان من سعادة جد الموسيقى العربية فى عهده السعيد ، أن نالت من جلالته تلك العناية الملكية التي تتوجه

دائما إلى خير مصر ورفع شأنها ، والتي ماتعهدت وسيلة من وسائل الاصلاح إلا نهضت بها وبلغت بها مبلغ الكمال .

وقد تحققت في أيام جلالته تلك الأمنية الغالية التي طالما انتظرتها مصر الحديثة ، وترقبت تحقيقها منذ حين ، ألا وهي أن تنال الموسيقى ما تستحق من كرامة ، وأن تنزل بين بقية العلوم والفنون المتزلة اللائقة بها ، وأن تعد بين الناس صناعة شريفة لها أثرها في بناء مدينة مصر الناهضة . فقد رأينا في عهده ، عهد الخير والاصلاح ، ماوصلت إليه الموسيقى من رقي ونهوض ، ورأينا أنها أصبحت فنا يتنافس في تعلمه والالمام بأصوله وقواعده ، ورأينا أنها أصبحت تعد جزءا هاما من ثقافة الشعب ، وعلماء يدرس بالمدارس المصرية إلى جانب العلوم الأخرى ، وشهدنا كبار القوم وعليتهم يقبلون عليها سماعا وتعلما ولا ينظرون إليها شزرا كما كانوا يفعلون من قبل .

ولا شك أن كل ذلك نفحة من نفحات جلالته العالية ، وأثر من آثار اهتمامه السامي بالفنون . ومما ينطق بكريم عنايته وفضله على الموسيقى العربية ما شمل به جلالته معهد الموسيقى الشرقى من النعم الوافية ، وما فاض به بحر فضله عليه من الهبات حتى أينع في ظل عطف جلالته الوارف . لأن هذا المعهد لم يكن من قبل إلا ناديا صغيرا مجهولا لا يضم إلا القليل من هواة الموسيقى ، فما هى إلا نظرة سامية من جلالته إلى ذلك النادى حتى تتالت معاضدة حكوماته له وأصبح بفضلها معهدا عظيما وبناء فخما يليق بأعماله وأغراضه وأنصاره وبالمهمة العظيمة التي أخذها على عاتقه وهى النهوض بالموسيقى العربية إلى المستوى اللائق بها ثم نشرها وتعهده تطوره .

مؤتمر الموسيقى العربية — وعند ما تفضل جلالته بافتتاح هذا المعهد رسميا في ٢٦ من ديسمبر سنة ١٩٢٩ أبدى رغبته السامية في عقد مؤتمر للموسيقى العربية في مصر يشترك فيه علماء الغرب المشتغلين بها لبحث كل ما يتعلق بريقها وتعليمها ووضعها على قواعد علمية ثابتة معترف بها ، فبدئ منذ ذلك الوقت تحت رعاية جلالته وبارشاداته السامية في إعداد الأعمال التمهيدية لهذا المؤتمر .

وفي ربيع عام ١٩٣٠ استقدم معهد الموسيقى الشرقى بعد موافقة وزارة المعارف العمومية جناب البرفسور الدكتور كورت زاكس أستاذ الموسيقى بجامعة برلين لبدء رأيه في مسائل فنية رأى استشارته فيها . وقد قدم عنها تقريرا ضافيا أ كبر في نهايته فكرة عقد هذا المؤتمر وأبدى بعض الملاحظات بشأنه .

كما تفضل بالمساعدة في تنظيم هذا المؤتمر جناب المرحوم البارون رودلف دى إرنلجر المشتغل بالموسيقى العربية وعلومها ومترجم كتاب الموسيقى الكبير للفارابى ، فحضر إلى مصر في شهر يناير سنة ١٩٣١ حيث قضى عشرين يوما في زيارة معهد الموسيقى الشرقى ومناقشة أعضائه .

وبإشارة جلالة الملك سافر الدكتور محمود أحمد الحفنى مفتش الموسيقى بوزارة المعارف ( وسكرتير عام المؤتمر فيما بعد ) إلى شمال إفريقيا في ٢١ من أبريل سنة ١٩٣١ بعد أن أعدّ إجمالاً مشروعا بلائحة تنظيم المؤتمر والمسائل التى ستكون موضع البحث فيه وأسماء علماء الموسيقى الذين يدعون إليه ويؤلفون لجانه . وقد اتصل بجناب البارون دى ارلنجر فى تونس وشاوره فى هذه المسائل واتفقا عليها .

ولما تمت جميع الأعمال التمهيدية للمؤتمر طلب معهد الموسيقى الشرقى من حضرة صاحب المعالى وزير المعارف العمومية أن يلتمس من حضرة صاحب الجلالة الملك إصدار أمره الكريم بعقد المؤتمر فتفضل جلالة الملك فأصدر فى ٢٠ من يناير سنة ١٩٣٢ أمرا ملكيا بتعيين لجنة تنظيم المؤتمر وتعيين حضرة صاحب المعالى وزير المعارف رئيسا له . كما تفضل جلالتة بوضع هذا المؤتمر تحت رعايته السامية .

وقد اشترك فى هذا المؤتمر من وجهت إليهم الدعوة من علماء الموسيقى فى البلاد العربية وفرقها والمشتغلين بها ومن علماء الغرب وسيدكر ما يختص بجميع ذلك مفصلا فى غير هذا المكان .

ومما يؤسف له شديد الأسف أن انحراف صحة البارون دى ارلنجر فى ذلك الوقت قد حال دون إتاحة الفرصة السعيدة بحضوره للاشتراك فى هذا المؤتمر. وما كان أعظم الفجعية بوفاته إثر هذا المرض دون أن يظفر بأمنيته الغالية وأن يشهد ظهور هذا الكتاب .

وقد كانت الأعمال الفنية فى هذا المؤتمر قسمين : أحدهما شمل الأعمال العلمية ومناقشات العلماء التى حددتها أبحاث المؤتمر ، والثانى شمل سماع الفرق الموسيقية الوافدة من البلاد العربية وموسيقى الفرق المصرية وتسجيل القطع التى اختارتها لجنة مختصة هى لجنة التسجيل للاحتفاظ بها ودراستها دراسة علمية بعد ذلك .

ومن دواعى الارتياح أن هذا المؤتمر قد امتاز بأنه كان ذا غرض خاص محدود بالمسائل الفنية التى عرضت عليه ، وكان ممهدا له بتنظيم لجانه وبرامجه التى كفل السير بمقتضاها نجاح الوصول إلى الغرض المنشود، فلم تلق فيه محاضرات عادية ولم يطرق من المباحث ما يحوم حول الموضوع ولا يصيب الصميم ، بل لم يتوان لحظة فى أداء مهمته التى لم يشته عنها طلب للراحة أو ترويح عن النفس ، فكانت جميع أوقاته منصرفة إلى ما يحقق الغرض من انعقاده .

وإن النتائج الجلية التى وصل إليها المؤتمر ، والمسائل الفنية الدقيقة التى أثارها ، سيكون لها أكبر الأثر فى إنهاض الموسيقى العربية ، فانها ستسلك ذلك الطريق السوى الذى رسمه المؤتمر، وسننتدى بنور تلك الأبحاث القيمة حتى نبلى بها الغاية التى ننشدها ، ويتحقق الأمل الذى نطمح إليه فى عهد حضرة صاحب الجلالة ناصر العلوم والفنون مولانا "فؤاد الأول" ملك مصر .

# البَابُ الْأَوَّلُ

القسم الإداري



## الباب الأول

### القسم الإداري

#### الفصل الأول

المكاتبات الرسمية والأوامر الملكية بشأن انعقاد المؤتمر

كتاب معهد الموسيقى الشرقى المشمول بالرعاية العالية الملكية  
إلى حضرة صاحب المعالى وزير المعارف العمومية

حضرة صاحب المعالى وزير المعارف العمومية

أتشرف بأن أعرض على معاليكم أن معهد الموسيقى الشرقى الذى لى شرف رياسته منذ نشأته سنة ١٩١٣ عكف على العمل على إحياء الموسيقى العربية وتنظيمها لتقوم على أساس فنى كما قامت الموسيقى الغربية ، ويفخر معهدنا هذا بشرف الانتساب إلى جلالة مليكنا العظيم الذى تفضل فوالاه من أول الأمر بعضده القوى وتشجيعه السامى ، وأمدّه بفضل من فيضه الذى عمّ جميع الأعمال المفيدة التى يرجى أن تبلغ بالبلاد ذروة الرقى فى الحضارة ، وتصل بها إلى مسابقة الأمم الراقية فى مضارها .

وزاد هذا المعهد رفعة تفضل جلالة الملك بشموله بالرعاية الملكية السامية منذ سنة ١٩١٨ ، ووالى صاحب الجلالة العاملين فيه بالارشاد الحكيم ، حتى نما وترعرع وابتنى له دارا هى الوحيدة من نوعها فى بلادنا ، وتكرّم صاحب الجلالة الملك المحبوب فشرفه بحضرته العلية فى افتتاحه الرسمى فى ٢٦ من ديسمبر سنة ١٩٢٩

ولما لحظت جلالتك الملكية ان هذا الغرس الذى غرسه يده الكريمتان قد أثمر تفضلت كما تعلم معاليكم فأشارت بعقد مؤتمر للموسيقى العربية يؤمه كبار العلماء والمشتغين بالموسيقى ، وكان لنفوذ جلالتك فى سائر الأقطار العربية وغيرها من البلاد الأجنبية فضل كبير فى تيسير عقد هذا المؤتمر الذى تعلق عليه الآمال فى الوصول إلى أكبر مرامى الموسيقى العربية بتنظيمها على أساس متين من وجهتى العلم والفن تتفق عليه جميع البلاد العربية ، فتآزر فى إحياء هذه الموسيقى وهى من أهم مظاهر الحضارة فى الأمم ، ويكون من جملة



أغراض هذا المؤتمر بحث وسائل تطوّر الموسيقى العربية، وإقرار السلم الموسيقي، وتقرير الرموز التي تكتب بها الأنغام، وتنظيم التأليف الصامت والنّاطق (الآلى والغنائى)، ودراسة الآلات الموسيقية الصالحة، وتنظيم التعليم الموسيقي، وتسجيل الأنغام والأغاني القومية فى كل هذه الأقطار، ثم بحث المؤلفات الموسيقية من مطبوع ومخطوط.

ولما كانت وزارة المعارف العمومية هى التى تتولى أمور الفنون الجميلة وإحياءها، وتشرف على معهدنا هذا وتمّده كل سنة باعانة ليستطيع المضى فى أعماله وإدارة قسم المدرسة به، وبما أن جهودنا فى هذا السبيل قد بلغت مرحلة تؤهل لعقد المؤتمر، لجأت إدارة المعهد إلى معاليكم لتكرموا فتنظروا فى اتخاذ الوسائل التى تستحسنونها لامكان عقده فى شهر مارس المقبل، راجين أن يتفضّل جلالة الملك المعظم بشمول هذا المؤتمر برعايته السامية. أمّد الله فى عمره وحقق على يديه الكريمتين كلّ ما يكتنه فؤاده من الخير لهذه البلاد.

وتفضلوا معاليكم بقبول فائق الاحترام

رئيس المعهد  
مصطفى رضا

تحريرا فى ١٨ من يناير سنة ١٩٣٢

## وزارة المعارف العمومية

### مذكرة مرفوعة إلى مجلس الوزراء

تقدم إلينا معهد الموسيقى الشرقي برجاء العمل على عقد مؤتمر للموسيقى العربية يكون من جملة أغراضه تنظيم هذه الموسيقى على أساس متين من العلم والفن تتفق عليه جميع البلاد العربية ، وبحث وسائل تطوّر الموسيقى العربية ، وإقرار السلم الموسيقي ، وتقرير الرموز التي تكتب بها الأنغام ، وتنظيم التأليف الناطق والصامت (الغنائي والآلي) ، ودراسة الآلات الموسيقية الصالحة ، وتنظيم التعليم الموسيقي ، وتسجيل الأغاني والأنغام القومية في كل هذه الأقطار ، ثم بحث المؤلفات الموسيقية من مطبوع ومخطوط .

وقد تفضل جلالة الملك على هذا المعهد فشمله برعايته السامية ، ووالاه جلالته بفضلته العظيم وإرشاده الحكيم ، حتى وصلت جهوده إلى مرحلة رأى جلالته أنها تؤهل لعقد مؤتمر موسيقي يدرس هذه المسائل ويصل فيها إلى نتيجة مرضية .

ولما كان تنظيم الموسيقى من أقوى مظاهر الحضارة في الأمم فاني أتشرف بعرض موضوع هذا المؤتمر على مجلس الوزراء ليتكرم بإقرار عقده في شهر مارس المقبل ليشرع من الآن في اتخاذ الوسائل اللازمة لعقده ما

وزير المعارف

التوقيع : محمد حلمي عيسى

١٩ يناير سنة ١٩٣٢

نمرة ١٦٦ - ٣٢/١٤

إلى وزارة المعارف العمومية

وافق مجلس الوزراء في ٢٠ يناير سنة ١٩٣٢ على ما جاء في هذه المذكرة وقد أبلغت وزارة الخارجية

هذا القرار ما

رئيس مجلس الوزراء

التوقيع : إسماعيل صدقي

أمر ملكي رقم ٩ لسنة ١٩٣٢  
بتشكيل لجنة تنظيم مؤتمر الموسيقى العربية

نحن فؤاد الأول ملك مصر

بعد الاطلاع على ماقرره مجلس الوزراء في ٢٠ يناير سنة ١٩٣٢ من الموافقة على عقد مؤتمر للموسيقى العربية في شهر مارس سنة ١٩٣٢ بمدينة القاهرة ؛  
وبناء على ما عرضه علينا رئيس مجلس وزرائنا ؛

أمرنا بما هوآت :

١ -- تشكل لجنة لتنظيم مؤتمر الموسيقى العربية الذي سينعقد بالقاهرة في شهر مارس سنة ١٩٣٢  
كما يأتي :

وزير المعارف العمومية ..... رئيسا  
عبد الفتاح صبرى باشا ..... نائب رئيس  
أحمد نجيب الهلالي بك  
مصطفى رضا بك  
محمد زكى على بك  
يعقوب عبد الوهاب بك  
الدكتور محمود أحمد الحفنى أفندى ..... سكرتيرا عاما  
البارون دى ارلنجر  
المسيو كانتوني مديردار الأوبرا الملكية

٢ — على رئيس مجلس وزرائنا تنفيذ أمرنا هذا

صدر بمرأى عابدين في ١٢ رمضان سنة ١٣٥٠ ( ٢٠ يناير سنة ١٩٣٢ )

فؤاد



حضرة صاحب المعالي محمد حلمى عيسى باشا وزير المعارف العمومية  
رئيس لجنة تنظيم المؤتمر

م. ط. ط. ط.



م. ط. ط. ط.



م. ط. ط. ط.



م. ط. ط. ط.



م. ط. ط. ط.



م. ط. ط. ط.



م. ط. ط. ط.



م. ط. ط. ط.





## وزارة المعارف العمومية

حضرة صاحب الدولة رئيس مجلس الوزراء

قد رأت لجنة تنظيم مؤتمر الموسيقى العربية الصادر بتشكيلها الأمر الملكي رقم ٩ بتاريخ ٢٠ يناير سنة ١٩٣٢ اقتراح تعيين البارون دي ارلنجر نائب رئيس فتي .

فالمرجو عرض ذلك للاعتاب الملكية حتى اذا ما حاز الاقتراح قبولا صدر الأمر الملكي بهذا التعيين. وتفضلوا دولتكم بقبول فائق الاحترام ٤

وزير المعارف العمومية

٢٦ يناير سنة ١٩٣٢

التوقيع : محمد حلمي عيسى

أمر ملكي رقم ١٠ لسنة ١٩٣٢

بتعيين البارون دي ارلنجر نائب رئيس فتي للجنة تنظيم مؤتمر الموسيقى العربية

نحن فؤاد الأول ملك مصر

بعد الاطلاع على أمرنا رقم ٩ لسنة ١٩٣٢ الخاص بتشكيل لجنة لتنظيم مؤتمر الموسيقى العربية الذي سينعقد بالقاهرة في شهر مارس سنة ١٩٣٢ ؛

وبناء على ما عرضه علينا رئيس مجلس وزرائنا ؛

أمرنا بما هو آت :

١ — يعين البارون رودلف دي ارلنجر نائب رئيس فتي للجنة تنظيم مؤتمر الموسيقى العربية سالف الذكر .

٢ — على رئيس مجلس وزرائنا تنفيذ أمرنا هذا ٤

صدر بمرأى القبة في ٢٠ رمضان سنة ١٣٥٠ (٢٨ يناير سنة ١٩٣٢)

فؤاد

## الفصل الثانى

### بيان من لجنة تنظيم مؤتمر الموسيقى العربية

عند ما تفضل حضرة صاحب الجلالة الملك بافتتاح معهد الموسيقى الشرقى افتتاحا رسميا فى ٢٦ من ديسمبر سنة ١٩٢٩ أبدى رغبته السامية فى عقد مؤتمر بمصر ينضم إليه كبار أساتذة الغرب المشتغلين بالموسيقى العربية لبحث جميع المسائل التى تختص برقيتها وتعليمها ووضعها على قواعد علمية ثابتة معترف بها فى عالم الموسيقى .

ومنذ ذلك الوقت بدئ تحت رعاية جلالته وبارشاده السامى فى إعداد الأعمال لعقد هذا المؤتمر وإنجاحه . ولما تمت تلك الأعمال تفضل صاحب الجلالة فأصدر فى ٢٠ من يناير سنة ١٩٣٢ أمرا ملكيا بتعيين أعضاء لجنة تنظيم المؤتمر وتعيين حضرة صاحب المعالى وزير المعارف رئيسا له ، وقد حدد اليوم الرابع عشر من مارس سنة ١٩٣٢ لبدء الأعمال الاعدادية باللجان الفنية والثامن والعشرون منه لافتتاح أعمال المؤتمر الرسمية .

وقد قبل الدعوة للاشتراك فى أعمال المؤتمر كبار العلماء الغربيين المشتغلين بالموسيقى العربية ، كما قبلت الاشتراك فيه البلاد العربية التى رأت أنها تستطيع أن ترسل فرقا للعزف والغناء لمعاونة المؤتمر فى دراسته الفنية .

والمسائل الأساسية التى ستكون موضوع البحث فى المؤتمر هى تنظيم الموسيقى العربية على أساس متين من العلم والفن تتفق عليه جميع البلاد العربية ، وبحث وسائل تطوّر الموسيقى العربية ، وإقرار السلم الموسيقى ، وتقرير الرموز التى تكتب بها الأنغام ، وتنظيم التأليف الناطق والصامت ( الغنائى والآلى ) ، ودراسة الآلات الموسيقية الصالحة ، وتنظيم التعليم الموسيقى ، وتسجيل الأغانى والأنغام القومية فى كل هذه الأقطار ، ثم بحث المؤلفات الموسيقية من مطبوع ومخطوط .

ولقد ألفت سبع لجان فنية لدرس هذه المسائل دراسة مستفيضة ، وسيستمر هذا الدرس مدة أسبوعين ثم تقدم كل لجنة تقريرها بما رأت من المسائل التى عيّد إليها فى بحثها .



وقد رأت لجنة تنظيم المؤتمر أن تضم إلى أعضائه عددا من كبار المشتغلين بالفن في مصر ليعاونوا في أعمال اللجان الفنية وهذه اللجان هي :

- ( ١ ) لجنة المسائل العامة .
- ( ٢ ) لجنة المقامات والإيقاع والتأليف .
- ( ٣ ) لجنة السلم الموسيقي — إثباته وتدوينه .
- ( ٤ ) لجنة الآلات .
- ( ٥ ) لجنة التسجيل .
- ( ٦ ) لجنة التعليم الموسيقي .
- ( ٧ ) لجنة تاريخ الموسيقى والمخطوطات .

وسيفتح المؤتمر رسميا في ٢٨ من مارس سنة ١٩٣٢ بخطبة لحضرة صاحب المعالي وزير المعارف ، ثم يبدأ عمله على إثرها ويستمر فيه سبعة أيام يجرى في خلالها الفحص عن تقارير اللجان الفنية والمناقشة في الآراء التي تطرح على بساط البحث ، ثم يصدر المؤتمر قرارا في كل مسألة من المسائل التي يناولها بمحمة ومناقشته .

ومما يجدر التنبيه إليه أن المقصود من عقد هذا المؤتمر إنما هو إجراء أبحاث دقيقة في دائرة معينة وبمناقشات تجرى في هدوء وروية للاتفاق على وضع أسس علمية وفنية تسيّر عليها الموسيقى العربية .

ولجنة تنظيم المؤتمر ترحب بكل ما يصلها قبل التاريخ المحدد للبدء في عمل اللجان الفنية وهو ١٤ من مارس سنة ١٩٣٢ مما يعنّ لرجال الفن والاختصاصيين من الاقتراحات والآراء في المسائل التي ستكون محل بحث المؤتمر وهي المبيّنة في كراسة مطبوعة ترسل لكل من يطلبها "من سكرتارية المؤتمر" بمعهد الموسيقى الشرقي بشارع الملكة نازلي رقم ٢٢ بمصر .

ولا يسع لجنة تنظيم المؤتمر إلا أن تقدم وافر الشكر للحكومات والعلماء الذين قبلوا الاشتراك في أعمال المؤتمر ومعاونة الحكومة في تحقيق غرضها المفيد من عقده ، وكذلك تشكر شكرا جزيلا كل من عاون من أهل هذه البلاد سواء بعضوية اللجان أو المؤتمر أو بما بعثوا به من رسائل كانت كبيرة النفع جمّة الفائدة .

والله المسئول أن يكلل أعمال المؤتمر بالنجاح ، وأن يمدّ في عمر حضرة صاحب الجلالة مولانا الملك المعظم .

الساهر على إنهاض البلاد في كل ناحية من نواحي نشاطها ورقيا في عهده الذهبي المليء بجلال الأعمال .

تحريرا بالفاخرة في ٣ من فبراير سنة ١٩٣٢

## الفصل الثالث

### لائحة بنظام مؤتمر الموسيقى العربية المشمول بالرعاية العالية الملكية

مادة ١ — يعقد بمدينة القاهرة مؤتمر للموسيقى العربية وتكون مدة انعقاده ثلاثة أسابيع تبتدئ من ١٤ من مارس سنة ١٩٣٢

مادة ٢ — تشمل أبحاث المؤتمر المسائل الآتية : بحث وسائل تطوّر الموسيقى العربية، وتمحيص المقامات والايقاع، وتنظيم التأليف الناطق والصامت، وإقرار السلم الموسيقي، وتقرير الرموز التي تكتب بها الأنغام، ودراسة الآلات الموسيقية، وتسجيل الأغاني والأنغام القومية في مصر والبلاد العربية الأخرى . وتنظيم التعليم الموسيقي، وبحث تاريخ الموسيقى العربية ومؤلفاتها من مطبوع ومخطوط . وتؤلف لكل مسألة من هذه المسائل لجنة خاصة .

مادة ٣ — تنقسم أعمال المؤتمر قسمين : أولهما تقوم فيه اللجان بالمباحث الفنية التمهيدية ومدته أسبوعان ، وثانيهما يدرس فيه المؤتمر تقارير هذه اللجان ومدته أسبوع ويصدر ما يرى من القرارات .

مادة ٤ — يتولى رئاسة المؤتمر حضرة صاحب المعالي وزير المعارف العمومية ويكون حضرة الدكتور محمود أحمد الحفنى أفندى مفتش الموسيقى بوزارة المعارف سكرتيرا عاما له .

مادة ٥ — يتولى تنظيم هذا المؤتمر اللجنة المعينة بأمر ملكي والمؤلفة من :

وزير المعارف العمومية ... .. رئيسا

عبد الفتاح صبرى باشا ... .. نائب رئيس

البارون دى ارلنجر ... .. نائب رئيس فني

أحمد نجيب الهلالى بك

مصطفى رضا بك

محمد زكى على بك

يعقوب عبد الوهاب بك

الدكتور محمود أحمد الحفنى أفندى ... .. سكرتيرا عاما

المسيو كانتونى ، مدير دار الأوبرا الملكية

مادة ٦ — ينفق من الاعتماد المخصص بالمؤتمر في الوجوه الآتية :

١ — عمل مجموعة فتوغرافية لأهم المخطوطات العربية الموسيقية المحفوظة في مختلف دور الكتب العربية وليس لها نظير في مصر .

٢ — الحصول على أهم المؤلفات القديمة والحديثة الخاصة بالموسيقى العربية ( أو التي تساعد على البحث فيها ) كالمؤلفات الموضوعة في الموسيقى الشرقية واللاتينية والبيزنطية والتراتيل المسيحية ) .

٣ — الحصول على أهم الآلات الموسيقية الغربية التي تطورت من آلات شرقية حتى يتسنى الوقوف على مختلف مراحل هذا التطور .

٤ — عمل مجموعة من المؤلفات الموسيقية النافعة المطبوعة في مختلف البلاد الشرقية .

٥ — عمل مجموعة من أهم الأسطوانات المتداولة في البلاد العربية مما له صبغة مميزة لموسيقى هذه البلاد .

٦ — تسجيل القطع الموسيقية التي تختارها اللجنة الخاصة بذلك بوساطة شركة الجراموفون .

٧ — المطبوعات التي تتطلبها أعمال المؤتمر .

ويجوز للجنة تنظيم المؤتمر أن تقرر مكافآت للأعضاء لانتقالهم وإقامتهم إذا كانوا قادمين من خارج القطر .

مادة ٧ — أعضاء المؤتمر مذكورون بالكشف الملحق بهذه اللائحة ( انظر الفصل الخامس من الباب الأول ) ويوزعون على اللجان الفنية السبع وينضم إليهم في كل لجنة نخبة من أهل الفن لمعاونتهم .

مادة ٨ — تختار كل لجنة في أول اجتماع لها رئيسها وسكرتيرها وتحدد مواعيد انعقادها وتدوّن مباحثها في محضر يوقع عليه الرئيس والسكرتير وترفع المحاضر إلى المؤتمر مشفوعة بتقارير وافية .

مادة ٩ — اللغة العربية هي اللغة الرسمية للنقاشات ويجوز مع ذلك استعمال إحدى اللغات الآتية :

الفرنسية	الانجليزية	الألمانية
----------	------------	-----------

على أن للمؤتمر أن يختار إحدى هذه اللغات الأجنبية بجانب اللغة العربية .

مادة ١٠ — تفصيل مباحث كل لجنة مذكور بالملحق رقم ١ ( انظر الفصل الأول من الباب الثاني ) .

مادة ١١ — يكون السكرتير العام للمؤتمر عضواً في كل لجنة بمقتضى وظيفته، وهو حلقة الاتصال بين اللجان، وبينها وبين المؤتمر .

مادة ١٢ — يلحق بكل لجنة وبالمؤتمر كتاب ومترجمون على قدر الحاجة يقدمهم السكرتير العام للمؤتمر .

مادة ١٣ — يجتمع أعضاء المؤتمر اجتماعاً عاماً غير رسمي في الساعة الرابعة والنصف من بعد ظهر يوم الاثنين ١٤ من مارس في مقر معهد الموسيقى الشرق حيث يقدم لهم الشاي وتبدأ اللجان أعمالها من صباح يوم الثلاثاء ١٥ من مارس سنة ١٩٣٢

مادة ١٤ — يفتتح أولى الجلسات الرسمية رئيس المؤتمر بخطاب في صباح اليوم الثامن والعشرين من مارس في الساعة العاشرة ، وبعد ذلك يرأس الجلسة نائب الرئيس الفني وتستمر الجلسة لانتخاب العضو الذي يرأس كل اجتماع بعد ذلك بحيث يكون الرئيس واحداً لجلسات الموضوع الواحد . والمفهوم أن المناقشات في كل موضوع تتم في الوقت المعين له كما هو مبين في الملحق رقم ٢ ( انظر الفصل الثامن من الباب الأول ) وللمؤتمر في هذه الجلسة أن يحدد نظام جلساته . وتدوّن أعمال المؤتمر في الجلسات الرسمية في محاضر يوقعها رئيس الجلسة وسكرتيرها ( السكرتير العام ) .

ويختتم جلسات المؤتمر وزير المعارف العمومية في الساعة ٤,٣٠ من بعد ظهر اليوم الثالث من أبريل سنة ١٩٣٢

مادة ١٥ — تختار كل لجنة من الأبحاث المقدمة إليها مائة من طبعه ، ويكون الاختيار بقرار من أعضاء المؤتمر في اللجنة .

مادة ١٦ — بعد انتهاء المؤتمر من أبحاثه تؤلف لجنة التنظيم لجنة فنية خاصة لوضع تقرير عام لأعمال المؤتمر وما اتخذ فيه من القرارات وما اتفق عليه من المبادئ ثم تبأشر اللجنة التنظيم طبعه ليرفع إلى حضرة صاحب الجلالة الملك .

## الفصل الرابع

### برنامج أعمال المؤتمر

أولاً - اجتمع للتعارف أعضاء مؤتمر الموسيقى العربية طبقاً للامادة الثالثة عشرة من لائحة المؤتمر اجتماعاً غير رسمي في منتصف الساعة الخامسة من مساء يوم الاثنين ١٤ من مارس سنة ١٩٣٢ في مقر معهد الموسيقى الشرقي حيث قدم لحضراتهم الشاي ، وقد رأس هذا الحفل حضرة صاحب المعالي محمد حلمي عيسى باشا وزير المعارف ورئيس المؤتمر .

ثانياً - بدأت لجان المؤتمر أعمالها في صبيحة يوم الثلاثاء ١٥ من مارس سنة ١٩٣٢ فاجتمع أعضاء كل لجنة من لجانه السبع وانتخبوا من بينهم رئيساً للجنة وسكرتيراً لها واتفقوا على نظام اجتماعاتهم ومواعيدها .

ثالثاً - استمرت اللجان من ١٥ من مارس سنة ١٩٣٢ لغاية ٢٧ منه توالى اجتماعاتها التمهيدية لدراسة المسائل المطلوب منها عرضها على المؤتمر في أسبوعه الرسمي .

رابعاً - ابتدأ الأسبوع الرسمي للمؤتمر من صبيحة يوم الاثنين ٢٨ من مارس سنة ١٩٣٢ حتى مساء يوم الأحد ٣ من أبريل سنة ١٩٣٢ :

( أ ) وقد بدئ الأسبوع الرسمي بحفلة الافتتاح في الساعة العاشرة من صباح يوم الاثنين ٢٨ من مارس سنة ١٩٣٢ برئاسة حضرة صاحب المعالي محمد حلمي عيسى باشا وزير المعارف العمومية ورئيس المؤتمر .

( ب ) ثم تابعت جماعة المؤتمر عقد جلساتها الرسمية مدى هذا الأسبوع الرسمي لدراسة تقارير اللجان وإصدار ما تراه من القرارات .

( ج ) وفي مساء الأحد ٣ من أبريل سنة ١٩٣٢ كانت حفلة الاختتام الرسمية برئاسة حضرة صاحب المعالي محمد حلمي عيسى باشا وزير المعارف العمومية ورئيس المؤتمر .

## الفصل الخامس

### أعضاء المؤتمر والأعضاء الذين اشتركوا في أعمال اللجان

صورة الدعوة الموجهة إلى حضرات أعضاء المؤتمر من المصريين والأجانب المقيمين بمصر

## المملكة المصرية

### وزارة المعارف العمومية

### مؤتمر الموسيقى العربية

تحت رعاية حضرة صاحب الجلالة الملك فؤاد الأول

### حضرة

عملاً بالرغبة السامية التي أبدتها حضرة صاحب الجلالة مولانا الملك قررت الحكومة المصرية عقد مؤتمر للموسيقى العربية بالقاهرة يدعى إليه كبار المشتغلين بالموسيقى ، ويبدأ من ١٤ مارس سنة ١٩٣٢ وتستغرق أعماله ثلاثة أسابيع : الأسبوعان الأولان في أعمال التحضير باللجان الفنية والأسبوع الأخير في الأعمال الرسمية للمؤتمر .

ولما تقدره لجنة تنظيم المؤتمر من الفائدة من معاونتكم يسرنا دعوة حضرتكم للاشتراك في أعماله الرسمية وفي العمل في إحدى لجانها الفنية وهي لجنة .....

ومرسل لكم مع هذا بيان بالمسائل الفنية التي ستكون موضع البحث في تلك اللجان ، ولنا كبير الأمل في أن تقبلوا الاشتراك في هذه الخدمة الفنية العامة راجين إقادتنا في أقرب فرصة بالقبول حتى نخطروا في الوقت المناسب بالميعاد الذي يبدأ فيه عمل اللجنة التي تشتركون فيها .

تحريراً بالقاهرة في ٧ و٨ مارس سنة ١٩٣٢

وزير المعارف العمومية ورئيس لجنة تنظيم المؤتمر

محمد حلمي عيسى



شارة أعضاء المؤتمر



التذكرة الشخصية لأعضاء المؤتمر

صورة الدعوة الموجهة إلى حضرات أعضاء المؤتمر الأجانب

## المملكة المصرية

وزارة المعارف العمومية

مؤتمر الموسيقى العربية

تحت رعاية حضرة صاحب الجلالة الملك فؤاد الأول

جناب المحترم

عملاً بالرغبة السامية التي أبدتها حضرة صاحب الجلالة مولانا الملك قررت الحكومة المصرية عقد مؤتمر للموسيقى العربية بالقاهرة يبدأ من يوم ١٤ مارس سنة ١٩٣٢ وتستغرق أعماله ثلاثة أسابيع : الأسبوعان الأولان في الأعمال التحضيرية للجان الفنية والأخير في الأعمال الرسمية للمؤتمر . ويدعى إليه كبار المشتغلين بالموسيقى .

ولما تقدره مصر من الفوائد التي تجنيها من حضوركم في هذا المؤتمر الذي تفضلتم بقبول الاشتراك في أعماله ، أشرف بدعوة جنابكم إليه ونرجو أن يكون وصولكم للقاهرة قبل يوم ١٤ مارس المذكور . ومرسل مع هذا مجمل بأعمال الأسبوع الرسمي للمؤتمر على أن توافوا فيما بعد بنظامه بالتفصيل .

وتفضلوا بقبول فائق الاحترام

تحريراً بالقاهرة في ٧ فبراير سنة ١٩٣٢

وزير المعارف العمومية ورئيس لجنة تنظيم المؤتمر

محمد حلمي عيسى



صورة الدعوة الموجهة إلى حضرات الأعضاء الذين اشتركوا في أعمال اللجان

## المملكة المصرية

وزارة المعارف العمومية

مؤتمر الموسيقى العربية

تحت رعاية حضرة صاحب الجلالة الملك فؤاد الأول

حضرة

عملاً بالرغبة السامية التي أبدتها حضرة صاحب الجلالة مولانا الملك قررت الحكومة المصرية عقد مؤتمر للموسيقى العربية بالقاهرة يبدأ من ١٤ مارس سنة ١٩٣٢ وتستغرق أعماله ثلاثة أسابيع : الأسبوعان الأولان في الأعمال التحضيرية للجان الفنية والأسبوع الأخير في الأعمال الرسمية للمؤتمر . ويدعى إليه كبار المشتغلين بالموسيقى .

ولما نقدره من الفائدة من اشتراككم في أعمال هذه اللجان يسرنا دعوة حضرتكم للعمل في لجنة ..... ومرسل لكم مع هذا بيان بالمسائل الفنية التي ستكون موضع البحث في اللجان المذكورة ، ولنا كبير الأمل في أن تقبلوا الاشتراك في هذه الخدمة الفنية العامة راجين إفادتنا في أقرب فرصة بالقبول حتى نخطروا في الوقت المناسب بالميعاد الذي يبدأ فيه عمل اللجنة التي اخترتم للعمل فيها .

نحريراً بالقاهرة في ٧ فبراير سنة ١٩٣٢

وزير المعارف العمومية ورئيس لجنة تنظيم المؤتمر

محمد حلمي عيسى

## أسماء حضرات أعضاء المؤتمر وأعضاء لجانة الفنيّة المقيمين في مصر

١ — أعضاء مؤتمر الموسيقى العربيّة :

(١) لجنة تنظيم المؤتمر :

حضرة صاحب المعالي محمد حلمي عيسى باشا وزير المعارف العمومية رئيس المؤتمر

» » السعادة عبد الفتاح صبرى باشا وكيل وزارة المعارف / نائب رئيس المؤتمر

جناب البارون رودلف دي ارلنجر ... .. / نائب فني رئيس المؤتمر

أحمد نجيب الهلالي بك

مصطفى رضا بك

محمد زكي على بك

يعقوب عبدالوهاب بك

دكتور محمود أحمد الحفنى ... .. سكرتير عام المؤتمر

مسيو كانتونى

(ب) أحمد أمين الديك أفندى

أحمد شوقي بك

أميل عريان أفندى

راغب مفتاح أفندى

صفر على أفندى

على الجارم أفندى

مسيو كوستاكي

محمد كامل حجاج أفندى

محمد فتحى أفندى

محمود زكي أفندی  
محمود علي فضلي أفندی  
منصور عوض أفندی  
نجيب نحاس أفندی

٢ — أعضاء في اللجان :

إبراهيم خليل أنيس أفندی  
جميل عويس أفندی  
جورج سمان أفندی  
الشيخ حسن المملوك  
داود حسني أفندی  
الشيخ درويش الحريري  
سامي الشوا أفندی  
الشيخ علي الدرويش  
كامل الخلعى أفندی  
محمود حلمي خورشيد أفندی  
محمد عبد الوهاب أفندی

## أسماء حضرات أعضاء المؤتمر الحاضرين من الخارج على حسب الترتيب الهجائي لأسماء الدول

اسبانيا :

الأستاذ سالازار... .. مدير القسم الموسيقى بمسرح ليريك بمدير وناقده موسيقى .

ألمانيا :

الدكتور هاينتز ... .. جامعة هامبورج .

الأستاذ هندميت ... .. مدرسة الموسيقى العليا الحكومية ببرلين .

الأستاذ الدكتور فون هورنبوسل ... .. جامعة برلين ومدير معهد المحفوظات الفونوغرافية .

الدكتور لانحان ... .. دار الكتب الحكومية ببرلين .

الأستاذ الدكتور زاكس ... .. جامعة برلين ومدير متحف الآلات الموسيقية .

الأستاذ الدكتور وولف ... .. جامعة برلين ومدير قسم الموسيقى بدار الكتب الحكومية .

المجر :

الأستاذ بارتوك ... .. أكاديمية موسيقى بودابست

النمسا :

الأستاذ الدكتور فيلزل ... .. جامعة فينا .

إيطاليا :

الكولونيل بيزيتي ... .. مستشرق .

الأستاذ زامبييري ... .. معهد ميلانو .

بريطانيا العظمى :

الدكتور هنري فارمر ... .. " زميل " من جامعة جلاشجو .

## تركيا :

- رعوف يكتا بك ... .. معهد الموسيقى باستامبول .  
مسعود جميل بك... .. شركة الراديو باستامبول .

## تشيكوسلوفاكيا :

- الأستاذ هابا ... .. المعهد الموسيقي براج .

## سوريا :

- الأب كولانجيت ... .. جامعة سان جوزيف بيروت.

## فرنسا :

- البارون كارا دى فو... .. مستشرق فى اللغة العربية .  
الأستاذ شانتفوان ... .. سكرتير عام معهد الموسيقى الوطنى بباريس .  
الأستاذ شوتان ... .. قسم الفنون الأهلية بالرباط .  
مدام هيرشكلمان ... .. معهد علم الأصوات بباريس .  
مدام لافرنى ... .. » » » »  
الأستاذ رابو ... .. عضو المعهد العلمى ومدير معهد الموسيقى الوطنى بباريس .  
الأستاذ سترن ... .. أمين مساعد متحف جيميه بباريس .  
الأستاذ فويلرموز والسيدة زوجته ... .. ناقدان موسيقيان .  
السيد قدور بن غبريط ... .. الوزير المفوض لصاحب الجلالة الشريفة .  
السيد محمد بن غبريط... .. رئيس وفد المغرب الأقصى .  
الأستاذ ريكار ... .. رئيس قسم الفنون الأهلية بالرباط .  
السيد حسن حسنى عبد الوهاب ... .. عامل ( مدير ) مقاطعة المهدية .  
السيد محمد بن عبد الله ... .. مستشار عام ومندوب مالى تلمسان .

## لبنان :

- الأستاذ وديع صبرا ... .. رئيس معهد الموسيقى الأهلئ بلبنان .



## الفصل السادس

أسماء أعضاء الفرق الموسيقية الموفدة من البلاد العربية

الوفد السوري :

- شفيق شبيب .
- أحمد الابري .
- اليا دبای .
- نصوح كيلاني .
- عثمان قطرية .
- فوزي قلطمةجي .

الفرقة السورية التي لحقت

بالوفد السوري :

- سليم حنفي .
- توفيق صباغ .
- دكتور سالم .
- إبراهيم سامي .
- حمدي بابل .

الوفد اللبناني :

- وديع صبرا .
- إدوار قدحجي .
- بشاره فرزنان .

الفرقة العراقية :

- محمد القبانجي .
- عزوري هارون .
- يوسف زعروري الصغير .
- صالح شمیل .
- يوسف بتو .
- إبراهيم صالح .
- يهودا موشى شمان .

الفرقة الجزائرية :

- الحاج الأربي .
- ساري رضوان .
- ساري محمد .
- سي توتي عبد الحميد .
- خالد أولد سي لميسا .
- ابن ساري محمد .
- ابن منصور عبدالله .

الفرقة المراكشية .

- سي عمر فايد .
- فاكيه مطيري .
- محمد مبيركو .
- محمد شويكا .
- حاج عبد السلام بن يوسف .
- اصنان تازي .
- محمد دادی .

الفرقة التونسية :

- محمد غانم .
- علي بن عرفا .
- محمد بن حسن .
- محمد المراكاني .
- خنائس للعاطي .
- خنائس تارنان .

## الفصل السابع

اسماء أعضاء اللجان بعد تكوينها ورئيس كل لجنة وسكرتيرها

### اللجان الفنية

#### أسماء حضرات الأعضاء

تذيه — (١) أسماء حضرات الأعضاء مرتبة في اللجان على حسب الحروف الهجائية .

(ب) انتخب كل لجنة من بين حضرات أعضائها رئيسا وسكرتيرا لها بجلستها الأولى المنعقدة في صباح يوم الثلاثاء

١٥ من مارس سنة ١٩٣٢ :

#### (١) لجنة المسائل العامة :

البارون كارا دي فو ... .. رئيس اللجنة .

محمد فتحي أفندي ... .. سكرتير اللجنة .

الدكتور ه . فارمر .

الأستاذ الدكتور أ . فون هورنبوستل .

الدكتور ر . لانجمان .

الأستاذ الدكتور ك . زاكس .

صفر علي أفندي .

محمد زكي علي بك .

محمود حلمي خورشيد أفندي .

مصطفى رضا بك .



( ٢ ) لجنة المقامات والایقاع والتألیف :

- ر . یکتا بك ... .. رئیس اللجنة .  
صفر علی أفندی ... .. سكرتیر اللجنة .  
م . جمیل بك .  
البارون ر . دی ارلنجر .  
الأستاذ هابا .  
مدام لافرنی .  
الأستاذ سالازار .  
أحمد شوق بك .  
جمیل عویس أفندی .  
الشیخ حسن المملوك .  
داود حسنی أفندی .  
الشیخ درویش الحریری .  
سامی الشوا أفندی .  
الأستاذ علی الجارم .  
الشیخ علی الدرویش .  
كامل الخلی أفندی .  
مصطفی رضا بك .  
منصور عوض أفندی .

### ( ٣ ) لجنة السلم الموسيقى :

- الأب كولانجيت ... .. رئيس اللجنة .  
أميل عريان أفندي ... .. سكرتير اللجنة .  
البارون كارا دى فو .  
م . جميل بك .  
الدكتور ه . فارمر .  
الأستاذ الدكتور أ . فون هورنبوستل .  
الأستاذ الدكتور ي . وولف .  
إبراهيم خليل أنيس أفندي .  
أحمد أمين الديك أفندي .  
محمد فتحي أفندي .  
محمود على فضلى أفندي .  
مصطفى رضا بك .  
منصور عوض أفندي .  
نجيب نحاس أفندي .  
وديع صبرا أفندي .

### ( ٤ ) لجنة الآلات :

- الأستاذ الدكتور ك . زاكس ... .. رئيس اللجنة .  
نجيب نحاس أفندي ... .. سكرتير اللجنة .  
م . جميل بك .  
الدكتور ه . فارمر .  
الأستاذ هابا .  
الدكتور هاينتر .  
الأستاذ هندميت .

الأستاذ الدكتور أ . فون هورنبوستل .

احمد أمين الديك أفندى .

المسيوف . كانتوني .

محمد عبد الوهاب أفندى .

محمد فتحي أفندى .

وديع صبرا أفندى .

### ( ٥ ) لجنة التسجيل :

الدكتور ر . لانحان ... .. رئيس اللجنة .

راغب مفتاح أفندى ... .. سكرتير اللجنة .

السيد حسن حسنى عبد الوهاب .

الأستاذ ب . بارتوك .

الأستاذ أ . شوتان .

م . جميل بك .

الدكتور هاينتر .

الأستاذ الدكتور فون هورنبوستل .

مدام هرشر كليمان .

مدام لافرنى .

مسيوب . ريكار .

الأستاذ سترن .

مصطفى رضا بك .

منصور عوض أفندى .

( ٦ ) لجنة التعليم الموسيقى :

- الدكتور محمود أحمد الحفنى ... .. رئيس اللجنة .  
مسيو كوستا كى ... .. سكرتير اللجنة .  
الأستاذ ه . شانتفوان .  
الأستاذ هندميت .  
الأستاذ ه . رابو .  
الأستاذ الدكتور ك . زاكس .  
الأستاذ الدكتور أ . فيلنز .  
الأستاذ الدكتور وولف .  
ر . يكتا بك .  
أحمد أمين الديك أفندى .  
مسيو كانتونى .  
صفر على أفندى .  
محمود زكى أفندى .  
مصطفى رضا بك .

( ٧ ) لجنة تاريخ الموسيقى والمخطوطات :

- الدكتور ه . فارمر ... .. رئيس اللجنة .  
محمد كامل حجاج أفندى ... .. سكرتير اللجنة .  
السيد حسن حسنى عبد الوهاب .  
البارون كارا دى فو .  
البارون دى ارلنجر .  
الدكتور ر . لانمان .  
الكولونيل ج . بيزنقى .  
الأستاذ الدكتور أ . فيلنز .  
الأستاذ الدكتور وولف .  
الأستاذ زامبييرى .

## الفصل الثامن

قرارات لجنة الرؤساء بشأن برنامج الأسبوع الرسمي ونظام أعماله

### ١ — بيان أعمال الأسبوع الرسمي

- اليوم الأول — ٢٨ من مارس سنة ١٩٣٢ — ( ١ ) حفلة الافتتاح الرسمية ( الساعة العاشرة صباحاً ).  
( ب ) أعمال لجنة التسجيل ( الساعة الرابعة مساءً ).
- » الثاني — ٢٩ من مارس سنة ١٩٣٢ — أعمال لجنة المقامات والايقاع والتأليف .
- » الثالث — ٣٠ من مارس سنة ١٩٣٢ — » السلم الموسيقي .
- » الرابع — ٣١ من مارس سنة ١٩٣٢ — » التعليم الموسيقي .
- » الخامس — أول أبريل سنة ١٩٣٢ — » تاريخ الموسيقى والمخطوطات .
- » السادس — ٢ من أبريل سنة ١٩٣٢ — » الآلات .
- » السابع — ٣ من أبريل سنة ١٩٣٢ — » المسائل العامة .
- » » — ٣ من أبريل سنة ١٩٣٢ — حفلة ختام أعمال المؤتمر (متصف الساعة الخامسة مساءً).

### ٢ — مواعيد انعقاد الجلسات

تعقد جلسات المؤتمر في الصباح من الساعة العاشرة إلى الساعة الثانية عشرة وتعقد الجلسات بعد الظهر، إذا دعت الحال ، من الساعة الرابعة إلى السادسة مساء .

تنبيه — المرجو من حضرات أعضاء المؤتمر الحضور في المواعيد السالفة الذكر حتى لا يتأخر السير في الأعمال .

### ٣ — نظام الجلسات

- (١) يرأس كل رئيس لجنة جلسة المؤتمر التي تعرض فيها أعمال لجنته .
- (٢) لا يشترك رئيس الجلسة في المناقشات وهو الذي يتولى تسييرها والمحافظة على نظام الجلسة .
- (٣) تعيين المتكلمين في كل مسألة وتحديد عددهم والوقت الذي يعطى لكل منهم يكون من اختصاص لجنة الرؤساء .

(٤) قرارات اللجان — ولو كانت صادرة بإجماع آراء أعضائها — لا تمنع من المناقشة في جلسة المؤتمر في المسائل التي درستها اللجان المذكورة .

(٥) إذا كان القرار في أية مسألة صادرا بإجماع آراء أعضاء اللجنة فلا يصح ان يعتبر هذا القرار معدولا عنه وغير معمول به إلا بموافقة ثلاثة أرباع أعضاء المؤتمر الحاضرين في الجلسة ، ويكون لأعضاء اللجنة الذين أصدروا القرار حق التصويت في الجلسة كغيرهم من أعضاء المؤتمر .

(٦) تبدأ أعمال كل جلسة بتلاوة تقرير اللجنة المقدم عن أعمالها للمؤتمر .

(٧) على الأعضاء الذين يرغبون في التكلم في أية مسألة أن يقيّدوا أسماءهم بسكرتارية المؤتمر في اليوم السابق على اليوم الذي تنعقد فيه الجلسة المخصصة يبحث تلك المسألة ، ولا تعطى الكلمة لغير الأعضاء المقيّدة أسماءهم إلا في أحوال استثنائية وبقرار من لجنة الرؤساء ما

السكرتير العام للمؤتمر

دكتور محمود أحمد الحفنى



مسجد شاہ جہاں لاہور





## الفصل التاسع

### حفلة افتتاح المؤتمر

بطاقة الدعوة

الدولة المصرية

مؤتمر الموسيقى العربية  
المشمول بالرعاية العالية الملكية

يتشرف وزير المعارف العمومية ورئيس لجنة تنظيم مؤتمر الموسيقى العربية  
بدعوة .....  
لحضور حفلة افتتاحه الرسمي بدار معهد الموسيقى الشرقى بشارع الملكة نازلى رقم ٢٢  
الساعة العاشرة من صباح يوم الاثنين ٢٨ من مارس سنة ١٩٣٢

رياسة مجلس الوزراء

حضرة صاحب المعالي وزير المعارف العمومية

أتشرف بتبليغ معاليكم أنه قد صدر النطق السامى بإنابة حضرة صاحب الدولة رئيس مجلس الوزراء  
عن حضرة صاحب الجلالة الملك فى حفلة افتتاح مؤتمر الموسيقى العربية يوم الاثنين ٢٨ مارس الحالى .  
وتفضلوا معاليكم بقبول عظيم الاحترام مـ

القاهرة فى ٢٧ مارس سنة ١٩٣٢

السكرتير العام لمجلس الوزراء  
فؤاد حسيب

## محضر جلسة الافتتاح الرسمية

يوم الاثنين ٢٨ من مارس سنة ١٩٣٢

في الساعة العاشرة صباحا شرف دار معهد الموسيقى الشرقي حضرة صاحب الدولة إسماعيل صدق باشا رئيس مجلس الوزراء ونائب جلالة الملك يحف به الوزراء وكبار رجال الدولة . وبعد أن عزفت فرقة الموسيقى بالمعهد السلام الملكي نهض حضرة صاحب المعالي وزير المعارف ورئيس المؤتمر وألقى خطبة الافتتاح التي قوبلت فقراتها بالتصفيق . وتلا حضرة صاحب العزة الأستاذ محمد زكي على بك عضو لجنة تنظيم المؤتمر ترجمة هذا الخطاب إلى اللغة الفرنسية . ثم أعقبه حضرة البارون كارا دي فو بالنيابة عن حضرات أعضاء المؤتمر الأجانب وألقى كلمته باللغة الفرنسية وقد قوبلت بتصفيق الاستحسان من الحاضرين . وتلاه حضرة السيد حسن حسني عبد الوهاب رئيس الوفد الرسمي التونسي وحاكم المهدية فألقى بالنيابة عن أعضاء المؤتمر من أبناء البلاد العربية خطابا نفيسا باللغة العربية قوطع بالتصفيق .

ثم نهض حضرة صاحب المعالي وزير المعارف العمومية ورئيس المؤتمر وقال : ” الآن أرجو من حضرة صاحب الدولة نائب جلالة مولانا الملك ورئيس الحكومة أن يتفضل بإعلان افتتاح المؤتمر ” فوقف دولته وقال : ” باسم جلالة الملك أفتتح مؤتمر الموسيقى العربية ” وهتف وقتئذ حضرة صاحب العزة مصطفى رضا بك رئيس المعهد بحياة جلالة الملك ثلاثا باللغتين العربية والفرنسية وردد الحاضرون هتافه بحماسة شديدة . ثم عزفت فرقة الموسيقى النشيد الملكي .

وهنا أعلن حضرة صاحب المعالي وزير المعارف العمومية أنه يترك رئاسة الجلسة للأستاذ هنري رابو عضو المعهد العلمي ومدير الكونسرفتوار الوطني بباريس . فرأس جنبه الجلسة بعد أن وجه عبارات امتنانه لمعالي الوزير وغادر رجال الدولة القاعة في الساعة الحادية عشرة صباحا .

ولما التأم عقد الجلسة أعلن الأستاذ رابو أن المؤتمر سيعقد أولى جلساته الرسمية اليوم الساعة الرابعة بعد الظهر للنظر في التقرير النهائي المرفوع من لجنة التسجيل التي يرأسها الدكتور لانمان .

ثم وجه جنبه نظر الأعضاء إلى أن الدعوة ستصلهم لحضور حفلة رسمية ساهرة في دار الأوبرا الملكية مساء اليوم الثالث من أبريل سنة ١٩٣٢

واقترح الميسور ابو على المؤتمر قبل ارفضااض الجلسة إرسال برقية باللغة الفرنسية إلى حضرة صاحب المعالى كير الأمناء ليتفضل برفعها إلى السدة الملكية ترجمتها كما يأتى :

”فى هذا اليوم الذى يفتح فيه مؤتمر الموسيقى العربية يتشرف أعضاء المؤتمر المجتمعون بأن يقدموا إلى حضرة صاحب الجلالة الملك المعظم أصدق عبارات الاجلال وأبلغ صور الاعتراف بالجميل لقاء الدعوة التى شرفهم بها ، وهم على يقين من نجاح هذا المؤتمر الذى يرجع الفضل فى عقده إلى تفكيره السامى“ .

فوافق الحاضرون على ذلك بالاجماع ورفعت الجلسة فى منتصف الساعة الثانية عشرة ما

السكترير العام للمؤتمر

دكتور محمود احمد الحفنى

## خطبة حضرة صاحب المعالي وزير المعارف العمومية ورئيس المؤتمر في حفلة افتتاح المؤتمر

حضرة صاحب الدولة ، حضرات السادة

أرحب بحضراتكم أجمعين ترحيب وأشكركم ضيوفاً ومواطنين على تلييتكم دعوتنا لعقد هذا المؤتمر الذي نرجو له النجاح في مهمته والتوفيق في غايته .

وأكرر الشكر لحضرات رؤساء وأعضاء جميع الوفود ، وللعلماء الذين تفضلوا فقبلوا معاوناة في هذا العمل الجليل الذي قصدت الحكومة به خدمة الموسيقى العربية لسان العاطفة عند الأمم الناطقة بالضاد ، تلك الموسيقى التي بلغت أثناء عصور التمدن الاسلامي درجة عالية من الرقي ، ووصلت إلى مدى بعيد من الذبوع والانتشار تدلّ عليه تلك المخلفات الباقية التي حفلت بها كتب الآداب والفنون العربية ، مما يبرهن على تالد مجدها ووافر ثروتها حتى كانت فنا قائماً بذاته له طابعه الخاص وشخصيته المستقلة ، كما وضعت لها أسس خاصة تتميز بها تميز سائر الفنون العربية عن غيرها .

ولقد كان من حظّ هذا الفنّ في مصر ، وقد مرّت عليه أدوار ضعف متعاقبة ، أن شملته عناية جلاله ملكنا المعظم ” فؤاد الأول “ فنهضت مصر برعايته السامية إلى القيام بواجبها في دراسته وأداء نصيبها في خدمته . وكان من ثمار هذه النهضة أن أسس هذا المعهد الذي نجتمع اليوم في داره الجميلة ، وأن شوهدت جهود موفقة في تنظيم هذا الفنّ ودراسته وتعليمه ، حتى بدأت تدبّ فيه الحياة وتنبعث فيه روح النشاط الذي أصبح بادياً في جميع النواحي . وشجعت وزارة المعارف تعليم الموسيقى على الأخص في فرق المبتدئين من بنين وبنات ، ولذلك أصبح من الضروريّ تشجيع هذه النهضة وحياطتها وهي في دور تطورها بسياج من العناية يجعلها تسير في طريق الرقيّ المأمون .

ورأى جلاله ملكنا الساهر على نهضة أمته في جميع مرافقها ، الأمين على تاريخ بلاده ، الحفيظ على آدابها وفنونها ، أن تعنى حكومته بدراسة الموسيقى العربية دراسة يكون من نتائجها إحياء ماضيها ، وصيانة حاضرها والنهوض بها في مستقبلها في دائرة الاحتفاظ بطابعها ومميزاتها أملاً في أن تبلغ ما بلغته الموسيقى الغربية من الرقيّ والاتقان . وعندما تفضل جلالته بافتتاح معهد الموسيقى الشرقى في ٢٦ من ديسمبر سنة ١٩٢٩ أبدى رغبته السامية في عقد مؤتمر يضم كبار الأساتذة المشتغلين بالموسيقى العربية لبحث جميع المسائل التي تتعلق

برقيها وتعليمها ووضعها على قواعد علمية ثابتة . ومنذ ذلك الوقت بدئ تحت رعاية جلالته وبارشاداته السامية في إعداد الأعمال التحضيرية لعقد هذا المؤتمر .

ولمّا هب السبيل تفضل جلالته فأصدر في ٢٠ من يناير سنة ١٩٣٢ أمرا ملكيا بتعيين لجنة لتنظيمه . وتقرر عقده لمدة ثلاثة أسابيع ابتداء من ١٤ من مارس الجاري على أن تشغل اللجان الفنية بالدراسة والبحث في غضون الأسبوعين الأولين ثم يفتح رسميا لمدة أسبوع ابتداء من يومنا هذا .

وقد سرّنا أن لبي دعوتنا علماء مشهود لهم بالتخصص والدراية بفن الموسيقى العربية من مختلف البلاد الأوربية ، وأقبلوا على معاونتنا في العمل لرفعة شأن هذا الفن بما اختصوا به من مواهب وامتازوا به من خبرة . ولنا عظيم الأمل بأن تعاونهم مع الفنين الشرقيين سيسفر عن أحسن النتائج ، كما سرّنا أن البلاد العربية أقبلت أيمّا إقبال على معاونتنا وتكاثفت معنا في سبيل هذه الغاية مما يدل على روح شريفة يستحقون جزيل الشكر من أجلها ، فانها لم تقصر هذه المعاونة على الاكتفاء بارسال مندوبيها بل صحبهم بفرق للعزف والغناء لمساعدة المؤتمر في دراسته الفنية . وقد ظهرت قيمة هذا التعاون فيما قدمته اللجان من الأبحاث والمقترحات التي وصلت إليها أثناء دراستها المتواصلة خلال الأسبوعين الماضيين ، وستعرض على المؤتمر لفحصها ومناقشتها واتخاذ ما يراه في شأنها من القرارات .

وحددت مهمة هذا المؤتمر بأنها تنظيم الموسيقى العربية على أساس متين من العلم والفن تتفق عليه جميع البلاد العربية ، وبحث وسائل تطوّر الموسيقى العربية ، وإقرار السلم الموسيقي ، وتقرير الرموز التي تكتب بها الأنغام ، وتنظيم التأليف الناطق والصامت (الغنائي والآلي) ، ودراسة الآلات الموسيقية الصالحة ، وتنظيم التعليم الموسيقي ، وتسجيل الأغاني والأنغام القومية في كل هذه الأقطار ، ثم بحث المؤلفات الموسيقية من مطبوع ومخطوط .

وهذه الأغراض المتعددة كان لا بد من السعي لتحقيقها والتعجيل في حفظ وصيانة الأغاني والأنغام على اختلاف أنواعها حتى لا يستمر الحال على تناقلها بالتلق ، فانه تراث ثمين يجب أن يدون ويسجل ، وبذلك لا تبقى سرا مغلقا أمام الأجيال القادمة كما وجدنا ماضيها أيام ازدهارها سرا غامضا علينا .

وإني لا أخفى أن مهمة هذا المؤتمر دقيقة ، لأن الباحثين فيه لا يجدون أمامهم كل الوسائل التي يسترشدون بها في أبحاثهم ، بل إنهم مضطرون أن يبتكروا ويستنبطوا ما تستطيع أن تصل إليه قرائنهم وأذهانهم المستنيرة من الأسس والقواعد التي يصح أن يبنى عليها مستقبل هذا الفن .

وإن هذا المركز الخاص لا يجعل الحكومة تطمع من وراء عقد هذا المؤتمر أن تصل إلى نتائج حاسمة في المسائل المعروضة على بساط بحثه ، لأنها تعلم حق العلم أن دراسة هذه المسائل دقيقة مستفيضة تستدعي وقتاً طويلاً ، كما أنها تعلم أن الوصول إلى نتائج قاطعة أمر متروك تحقيقه للاختبار والزمن ، وحسبها أن يكون من نتائج عقد هذا المؤتمر — وهو الأول من نوعه — تنبيه أذهان المشتغلين بالموسيقى العربية في سائر بلادها إلى المسائل الهامة التي يجب أن يعنوا بدراستها من الآن وفي المستقبل ، وأن يسترشدوا بما يصل إليه المؤتمر من قرارات أساسية وقواعد هامة . وهي مملوءة أملاً في أن تعاون حضرات الأعضاء المشتغلين في هذا المؤتمر سيصل بهم إلى خير النتائج التي تفخر مصر باذاعتها في العالمين الشرق والغرب .

وكما أتاح لنا هذا المؤتمر فرصة التعارف بحضرات العلماء المستشرقين الذين اجتمعوا فيه أتاح لحضراتهم التعارف بعضهم إلى بعض . فبعد أن كانت معرفتهم الماضية معرفة علمية محضة عن طريق مؤلفاتهم وأبحاثهم آلت إلى تعارف شخصي نرجو أن يترتب عليه تبادل الرأي في كثير من المسائل المختلف عليها للاتفاق على وجهة النظر فيها لفائدة العلم والفن .

وإننا نرجو أن يكون وقوفهم على مدى ما تبذله مصر في خدمة الموسيقى العربية باعثاً لهم على أن يختصوها بنصيب كبير من نشر بحوثهم وآرائهم ، وأن تتوطد الروابط العلمية بينهم وبين رجالنا الموسيقيين فيتبادلوا ما يحتاج إليه كل من معلومات وبيانات فنية .

وإظهاراً لموالاته الرعاية والعطف تفضل جلالتة حفظه الله فأناوب عنه حضرة صاحب الدولة إسماعيل صدقي باشا رئيس الحكومة في افتتاح المؤتمر رسمياً .

وفي الختام أرجو لكم النجاح في مهمتكم ، والتوفيق في أعمالكم ، وأدعو الله أن يبقى لمصر جلالة ملكها حامياً ومشجعاً للفنون والآداب .

## ترجمة خطبة جناب البارون كارا دى فو فى حفلة افتتاح المؤتمر

### حضرة صاحب المعالى الوزير

بالنيابة عن زملائى العلماء الأوربيين أقدم الشكر لمعاليتكم ولتنظيمى مؤتمر الموسيقى العربية للاستقبال الحسن الذى قوبلنا به فى أرض مصر العظيمة وعاصمتها الزاهرة القديمة . ولقد قضينا خمسة عشر يوما فى عمل متصل مشج تحللها زيارات لآثار ومتاحف لم يسبق لكثير منا أن رآها ، وكانت مدعاة لملاحظات عظيمة القيمة ومعلومات نافعة .

وإننا اسعداء إذ أتيجت لنا الفرصة للتعاون على حفظ الموسيقى العربية ورقيتها ، وهى ذلك الفن السامى الجميل الذى عطر شذاه الأرجاء منذ القدم ، والذى تجلى فيه كثيرا السر العميق والشعور الدقيق لنفوس الشرقيين . ومما زادنا اغتباطا أننا كنا نعمل فى بناء نغم أخذ زخرفه وآزين بخدد ذلك فينا ذكرى تلك القصور الشاحمة التى تخيل تشيدها أولئك القصصيون الأقدمون فى بلادكم .

ولقد أكرم وفادتنا جلالة الملك المعظم . ذلك الملك الذى يدرك حق الادراك مظاهر الفنون والقرايح ، ولا سيما ما تتجلى فيه مواهب الأمة المصرية . ولا ننسى أياديه البيضاء على كثير من العلماء الأوربيين حتى تسنى لهم القيام بأعمال جليسة الشأن . وقد نحنا فى ذلك نحو عظماء ملوك مصر والعرب فى سالف الأزمان ، فرأى أن مجده لا يكل إلا إذا جمع بين حسن السياسة والتدير وسلامة الذوق وحماية الفنون ورعايتها ، ولا سيما ذلك الفن الذى حظى بعنايته الكبرى لما له من التأثير فى النفوس ، ولأنه تتجلى فيه أخلاق الشعب المصرى وشعوره وخصائصه ألا وهو فن الموسيقى .

ونعتقد أننا أجبنا عن جميع الأسئلة التى وضعها منظمو المؤتمر بطريقة وافية جلية ، وأوضحنا كثيرا من المسائل وجمعنا مستندات وبيانات عدة ، كما وضعنا أسسا ومسائل ثابتة يرجع إليها فى المستقبل .

أما فيما يختص بتاريخ الموسيقى فقد وضعنا فهرسا لكتب عدة سبق أن ترجم كثير منها ، وعند ما تطبع فى المستقبل يقف منها الموسيقيون الذين يتكلمون العربية على معلومات مفصلة وافية فى فن الموسيقى العربية .

ولقد جدت لجنة التسجيل بجمعت مجموعة جيدة من الأقراص التى دوت فيها ملخص ما وصلت إليه الموسيقى فى مختلف أنحاء البلاد العربية على لسان أشهر الموسيقيين .

وقامت لجنة السلم بتجارب دقيقة جدا ، غير أنه مما يؤسف له أن نتائجها لم تكن كافية لأنها يجب أن تبحث من الوجهة العلمية العامة . ولا شك في أن تدخل علماء أوربا في معلومات الفن القديم وتحليل المعلومات الحاضرة تحليلا دقيقا وافيا لا يكون مجديا ولن يزال عديم الفائدة .

وأما فيما يختص برقّ الموسيقى الشرقية في المستقبل وانتشارها وإمكان إغنائها وتنويعها وتقويتها سواء أكان بعلم الهارموني أم بإدخال آلات حديثة أم بأية طريقة أخرى بدون تغيير طابعها الأصلي ، فالتأني لا ننظر أن الفن الأوربي يستطيع أن يعمل شيئا كثيرا أو يرشد إلى أمر ذي بال في هذه الناحية .

وهذا يرجع لعمل الشرقيين وحدهم ، وعليهم أن يبتكروا الأشكال الحديثة التي تلائم فئهم ، وأن يتعلموا التجديد مع دوام ارتباطهم بالماضي . ولا يكفي التبحر في الفن وقوة التحليل للوصول إلى هذه الغاية إذ لا مسلك لها إلا من طريق حدة الفكر وعظمة الخيال وقوة النبوغ .

ونعلم تمام العلم أن كثيرا من الموسيقيين الشرقيين سعوا جهدهم في ترقية الموسيقى الشرقية دون إدخال أي تغيير جوهري فيها ، وأذكر أنني سمعت في صباى بالاستانة قطعة موسيقية لرؤوف يكتاك ، ولا أنسى ما أبداه فيها من الدقة والابداع . على أننا نتقرب بعين ساهرة كل ما يتم في هذا الصدد . وعند ما نعود إلى أوربا المتلبدة سماءها بالغيوم ، نتلقف بمزيد الاغتياب أخبار الشرق ونسرّ تمام السرور بكل مسعى يقوم به مؤلفو الموسيقى العربية . وأن ثلاثة الأسابيع التي قضيناها بالقاهرة لتذكرنا بشمسها المشرقة ، وسمائها الصافية ، وما لاقيناه من المعونة والحفاوة ، وتبادلناه من صدق المودة مدة انعقاد مؤتمر الموسيقى العربية .



## خطبة حضرة السيد حسن حسنى عبد الوهاب فى حفلة افتتاح المؤتمر

يامعالى الوزير

شرفنى رفقاءى أبناء الشرق فى هذا المؤتمر الأعز ، من الفرات إلى المحيط الأطلنطى ، للاعراب عما تكنه قلوبهم فى سويداواتها ، وتنطق به ألسنتهم عاليا من الشاء العظيم على مصر منبع الكرم ومنبت المكارم ، وقد أبصر كل منا فى المدة التى قضاهها فى بلاد مصر من شواهد اللطف وعواطف الكياسة والظرف ماصدق فيه الخبر الخبر ، وفى ذلك بلاغ .

أجل . ليس هذا المؤتمر أول مائة لمصر فى إظهار مزايها العرب فى مضمار المدنية ، وإبراز فضائل الشرق الفنية ، وقدما عرفت مصر بأنها مصدر التهذيب والتنقيف ومورد التدوين والتأليف . وماذا عسانا أن نقول عن وادى النيل وهو كما كان دائما عذبا سائغا موردا للصادين من المشاركة والمغاربة ، يجمع بين لباب كل تليد وطريف ، فقديمه نافع ، وحديثه يافع . فكان عصر بغداد العباسى قد جدد ، وعهد قرطبة الأموى قد أحى . وعن قريب يردد الجونعات هذا المعهد الشهية فى الربوع الشرقية ، وتشر مثنائه تموجات الهواء فى الأصقاع الغربية .

فبارك الله لأمة العرب فى أرض الكنانة ، إذ وصلت الماضى الزاهر بالحاضر الباهر ، بل زادت فى رنات تلهم المغامر ، وذلك بربط أوتار الموصلى وزر ياب باللاسلكى . وحيالك الحيا يا مصر الفياضة بنهضتها العربية . وجدير بالعرب أن يحدقوا إليك من أقطارهم وإن بعدت ليشاهدوا ما تقومين به من الجهود القيمة فى سبيل الاحياء والتجديد ، وتمجيد آثار الأجداد ونشر ما طواه الزمان من مفانح الأسلاف الأجداد ، وعود الشباب للناطقين بالضاد .

فاسمحوا يا صاحب المعالى لأبناء الشرق ومنذوبيه وبعوثه بتقديم شكرهم الجزيل ، ورفع امتنانهم القلبي إليكم إعرابا عن تقديرهم لما ترمى إليه مصر من إعلاء مستوى الآداب الشرقية وترقية الفنون العربية . وما مؤتمر الموسيقى إلا شاهد ناطق عن الاهتمام الخاص والعناية المباركة بشأن هذه الترقية فى ظل صاحب الجلالة الملك العزيز "فؤاد الأول" عاقل مصر الكبير ، نصير العلم والفن ، الذى وضع مشروع نهضتها تحت رعايته الملكية .

وإن فات رفقاءى — أبناء العروبة — تسجيل الحان ثنائهم لمصر فهام أولاء يثبتون امتنانهم بين أيديكم البيضاء على صفحات التاريخ الكبير تاريخ الشرف والفخر نخر مصر العزيرة وشرفها الخالد . فليحى الملك فؤاد الأول ، ولتعش فى ظلّه الوارف مصر الخالدة .

صورة الرسالة البرقية التي قرر المؤتمر إرسالها إلى حضرة صاحب المعالي  
كبير الأمناء لرفعها إلى السدة الملكية وردّ معاليه عليها

---

في هذا اليوم الذي يفتتح فيه مؤتمر الموسيقى العربية ، يتشرف أعضاء المؤتمر المجتمعون بأن يقدموا  
إلى حضرة صاحب الجلالة الملك المعظم أصدق عبارات الاجلال ، وأبلغ آيات الاعتراف بالجميل لقضاء  
الدعوة التي شرفهم بها ، وهم على يقين من نجاح هذا المؤتمر الذي يرجع الفضل في عقده إلى تفكيره السامي .

بتاريخ ٢٨ من مارس سنة ١٩٣٢

\*  
\* \*

سراى عابدين

في ٢٩ مارس سنة ١٩٣٢

حضرة صاحب المعالي رئيس مؤتمر الموسيقى العربية

بمعهد الموسيقى الشرق

بشارع الملكة نازلى نمرة ٢٢ بالقاهرة

متأثرا من الشعور الرقيق الذي أبداه حضرات أعضاء مؤتمر الموسيقى العربية ، أصدر إلى حضرة  
صاحب الجلالة مولانا الملك المعظم الأمر بأن أرجو معاليكم أن تبلغوا المؤتمر خالص شكر جلالته مع أصدق  
تمنيات جلالته لنجاحه .

كبير الأمناء

## الفصل العاشر

### حفلة اختتام المؤتمر

#### بطاقة الدعوة

الدولة المصرية

مؤتمر الموسيقى العربية  
المشمول بالرعاية العالية الملكية

يتشرف وزير المعارف العمومية ورئيس لجنة تنظيم مؤتمر الموسيقى العربية

بدعوة

حضور حفلة الاختتام الرسمية للمؤتمر دار معهد الموسيقى الشرقي بشارع الملكة نازلي نمرة ٢٢  
في منتصف الساعة الخامسة بعد ظهر يوم الأحد ٣ من أبريل سنة ١٩٣٢

## رياسة مجلس الوزراء

حضرة صاحب المعالي وزير المعارف العمومية

أتشرف بتبليغ معاليكم أنه قد صدر النطق السامي بإنابة حضرة صاحب الدولة رئيس مجلس الوزراء  
عن حضرة صاحب الجلالة الملك في الجلسة الختامية لمؤتمر الموسيقى العربية يوم الأحد ٣ أبريل الحالي  
الساعة ٤,٣٠ بعد الظهر .

وتفضلوا معاليكم بقبول عظيم الاحترام ما

السكرتير العام لمجلس الوزراء  
فؤاد حسيب

نحزرا في ٢ أبريل سنة ١٩٣٢

## محضر جلسة الاختتام الرسمية

يوم الأحد ٣ من أبريل سنة ١٩٣٢

في منتصف الساعة الخامسة من مساء يوم الأحد ٣ من أبريل سنة ١٩٣٢ شرف دار معهد الموسيقى الشرقى حضرة صاحب الدولة إسماعيل صدق باشا رئيس مجلس الوزراء ونائب جلالة الملك يحف به الوزراء وكبار رجال الدولة .

وبعد أن عزفت فرقة معهد الموسيقى الشرقى السلام الملكى ، نهض حضرة صاحب المعالى وزير المعارف ورئيس المؤتمر وألقى خطبة الاختتام التى قوبلت فقراتها بالتصفيق . وتلا حضرة صاحب العزة الأستاذ محمد زكى على بك عضو لجنة تنظيم المؤتمر ترجمة هذا الخطاب إلى اللغة الفرنسية . ثم أعقبه حضرة البارون كارا دى فو بالنيابة عن حضرات أعضاء المؤتمر الأجانب وألقى كلمته باللغة الفرنسية وقد قوبلت بتصفيق الاستحسان من الحاضرين . وتلاه حضرة السيد حسن حسنى عبد الوهاب رئيس الوفد الرسمى التونسى وحاكم المهديّة فألقى بالنيابة عن أعضاء المؤتمر أبناء البلاد العربية خطابا نفيسا باللغة العربية قو طع بالتصفيق . ثم ألقى جناب الدكتور فارمر كلمة نفيسة باللغة الانجليزية قوبلت بالاعجاب والاستحسان ، وأعقبه الأستاذ زامبييرى فألقى خطبة بليغة باللغة اللاتينية .

ثم نهض حضرة صاحب المعالى وزير المعارف العمومية ورئيس المؤتمر وقال : ” الآن أرجو من حضرة صاحب الدولة نائب جلالة مولانا الملك ورئيس الحكومة أن يتفضل باعلان اختتام المؤتمر“ فوقف دولته وقال ” باسم جلالة الملك أختتم مؤتمر الموسيقى العربية “ وهتف وقتئذ حضرة صاحب العزة مصطفى رضا بك رئيس المعهد بحياة جلالة الملك ثلاثا باللغتين العربية والفرنسية وردد الحاضرون هتافه بحماسة شديدة . ثم عزفت فرقة المعهد النشيد الملكى ما

سكرتير عام المؤتمر  
دكتور محمود أحمد الحفنى

## خطبة حضرة صاحب المعالي وزير المعارف ورئيس المؤتمر في حفلة اختتام المؤتمر

صاحب الدولة ، حضرات السادة

اليوم وقد أتمّ المؤتمر جلساته ، فقد وجب توجيه عظيم الشكر لجميع حضرات أعضائه على ما بذلوا من  
همة ، وأبدوا من خبرة ، وأسدوا من خدمة جليلة لفنّ الموسيقى العربية .

ولست أغفل ما ضحوا به من ثمين وقتهم ، وما أظهروا من تعاون يمدون عليه رغبة في الوصول إلى  
نتيجة ترفع شأن الفنّ وتنهض به ، وتضع له من القواعد ما يصح أن يتخذ هدى ومنارا للمستغلين به ، وأساسا  
يشاد عليه رقيه وتقدمه في المستقبل إلى أن يصل بفضل المخلصين له والنابعين فيه إلى ذروة الكمال .

وإنّ اجتماع هذا المؤتمر وما ضمّ من العلماء من مختلف البلدان الغربية والشرقية المطلعين على أسرار فنّ  
الموسيقى العربية المحبين له واجتماعهم في صعيد واحد بالقاهرة عاصمة مصر ، لما يقدّم لنا برهانا جديدا على أنّ  
التعاون الفكريّ بين جميع الأمم وفي جميع نواحي النشاط العقليّ من علم وفنّ وصناعة يؤدي إلى أحسن الثمرات .  
والحكومة المصرية تلحظ بعين السرور أنّ علماء الغرب في معاونتهم للشرق إنما يعاونونه لينهض في  
حدود مدنيته ، ويرقى إلى أسمى الدرجات في دائرة تقاليده بغير أن يعتور مميزاته الخاصة تغيير أو يلحقها فساد .  
ويسرنا أنّ ذلك رأى أعضاء هذا المؤتمر ، فقد أرادوا بفنّ الموسيقى العربية أن ينهض وينشط في دائرة  
الاحتفاظ بطابعه ومميزاته الخاصة . ولقد أسفر بحثهم عن مقترحات عدّة ووصايا تنفع علم الموسيقى وتزيد  
في ثروة الفنّ ، ووصلوا إلى نتائج ذات فائدة عظيمة نغبط بسرّ طرف منها .

فقد قامت لجنة التسجيل بتسجيل عدد كبير من الأغاني العربية التي لم تسبق إذاعتها من  
قبل . ووضعت الأسس والقواعد التي تجري عليها عملية التسجيل في المستقبل ، والتي تراعى في الاحتفاظ  
بالأسطوانات التي تسجل . وذلك من حيث الترتيب والتنسيق من الجهات التاريخية والفنية والاقليمية .  
وستستمر أعمال التسجيل بناء على هذه الأسس حتى يتم الحصول على مجموعة فنية وافية .

وانتهت لجنة المقامات إلى تحديد المقامات وحصرها وتحليلها ومقارنتها بما يماثلها في سائر البلاد  
الغربية . وكذلك فعلت بشأن الضروب .

وأجرت لجنة السلم الموسيقي أبحاثا دقيقة وتجارب متعددة لتحديد مسافات السلم الموسيقيّ المستعمل  
في مصر ، وبحث في إمكان إدخال السلم المعتدل في الموسيقى العربية فلم يتيسر لها البت في هذه المسائل

لدقتها وتشعب الآراء فيها وقصر الوقت اللازم للاختبارات الكافية . وستعنى الحكومة بهذا الأمر أملاً في الوصول إلى غاية مرضية.

ولقد حوى تقرير لجنة التعليم بيان القواعد الأساسية لتعليم الموسيقى العربية ودراساتها والآلات الواجب استعمالها والوسائل المؤدية إلى ذلك من حيث التدريس والمؤلفات . وعينت بصفة خاصة يبحث المؤلفات الموسيقية التي وضعها شباب المؤلفين المصريين ، ونصحت لهم أن يتجنبوا الطريق الذي سلكوه لتكون الموسيقى عربية خالصة من ألوان الموسيقى الغربية .

وقدمت لجنة التاريخ الموسيقى والمخطوطات بياناً وافياً للمخطوطات العربية الهامة التي تجب العناية بدراستها والرجوع إليها لمعرفة تاريخ الموسيقى العربية وأصولها ، وتحقيق الغاية التي ينشدها المؤتمر باحياء مجد الموسيقى العربية ، كما بينت فيه ما ترجم وما نشر من تلك المخطوطات .

وأوصت بتوجيه النظر إلى ما نشر من المؤلفات العربية من مطبوع ومخطوط باللغات الأجنبية . وناشدت حضرات المستشرقين المشتغلين بالموسيقى العربية أن يعنوا بنشر المتن العربي لكل مؤلف من تلك المخطوطات .

وقد خصت لجنة الآلات عن جميع الآلات الموسيقية المستعملة في البلاد العربية ، واختارت منها ما يصح ضمه إلى الآلات المستعملة في مصر ، لزيادة القوة الموسيقية في فرق العزف ، وأشارت بادخال بعض تحسينات على الآلات المستعملة الآن ، كما بينت وسائل تنظيم متحف للآلات الموسيقية

أما لجنة المسائل العامة فقد عنت بيان الوسائل المؤدية لترقية الموسيقى العربية . الوصول بها إلى الدرجة المبتغاة لها من رفعة الشأن مع الاحتفاظ بطابعها ومميزاتها .

وهذا المجمع لأعمال اللجان يستوجب الثناء والحمد ويقوى أمل الحكومة في متابعة السير في خطتها لتشجيع هذا الفن والنهوض به إلى الدرجة الرفيعة .

وإنّا لنشكر جميع حضرات أعضاء المؤتمر على ما أظهروا من نبيل العواطف بتقديرهم نهضة الموسيقى في مصر ، ورغبتهم في اتخاذها مركزاً للدراسات العلمية والفنية الخاصة بالموسيقى العربية . وأملنا وطيد في أن نصل للغاية المبتغاة باستمرار الاستفادة من ثمرات قرائحهم وتعاقد مصر والأمم الشرقية ، ذلك التعاضد الذي تجلّ بأوضح صورة ، وأظهره ممثلوهم ومندوبوهم بما أبدوه من روح الاخاء والمودة والرغبة الصادقة في العمل .

ولقد شاهدوا بأعينهم في أثناء مقامهم بمصر نفس الروح وقد تجأت في جميع طبقات المصريين ، وعلى لسان كتابها بما أظهرها من الحفاوة بهم والاقبال عليهم والتهافت لحضور ليالى السمر التى توالى إحياؤها في هذا المعهد الجميل الذى كان لرجاله نصيب مذكور فاشتركوا في جميع بلجان المؤتمر اشتراكا فعليا وعاونوا في ترتيبه وتنظيمه والحفاوة بضيوفه .

وإني أغتم هذه الفرصة فأسدى لهم وللسكرتير العام جزيل الشكر على هذه المعاونة الكبيرة ، كما أتي أبعث بتحتي لذلك العالم الفاضل الذى منعه صحته من حضور جلسات المؤتمر ، وهو جناب البارون دى إرنلنجر نائب رئيس المؤتمر الفنى ، فإني أرى من واجبي أن أعلن تقديرنا لمساعداته الجليّة ، إذ يرجع له فضل كبير في العمل في تنفيذ مشروع عقد هذا المؤتمر وقد أخذنا بكثير من نصائحه .

وستعني الحكومة بدراسة رغبات المؤتمر واقتراحاته العناية الواجبة لها ، تلك العناية التى تحوطها رعاية جلالة الملك المعظم ، وكان من مظاهرها أن تفضل جلالتّه فاستقبل وفدا ممثلا لأعضاء المؤتمر ، وأتاب حضرة صاحب الدولة إسماعيل صدق باشا رئيس الحكومة عن شخصه الكريم في حفلة ختام هذا المؤتمر ، كما أتابه في حفلة افتتاحه . وستفضل الليلة بتشريف الحفلة التى تقيمها وزارة المعارف تكريما لحضرات أعضاء المؤتمر . وإن ما ترمى إليه نفسه الكبيرة من الرغبة في رقى هذا الفن وإحاطته بكل ما يؤدى لرفعة شأنه لكفيل بتحقيق هذه الأغراض .

وأدعو الله العلىّ القدير أن يطيل في حياته الغالية حتى يرى مصر واصله مكاتبا من المجد والرفعة ، باللغة ما ينشده لها من الجلال والمظمة ، وأن يقر عينه بصاحب السمو الملكى ولىّ عهده المحبوب الأمير فاروق .

## ترجمة خطاب جناب البارون كارا دى فو فى حفلة اختتام المؤتمر

### حضرة صاحب المعالى الوزير

دعيت ثانية للتشرف باسداء معاليكم واجب الشكر بالنيابة عن زملائى الغربيين . وأظن أننى أستطيع أن أقول بأننا أجبنا جهد المستطاع عن كل الأسئلة التى وجهها إلينا منظمو المؤتمر، ونقذنا إرادة صاحب الجلالة الملك وفقا لاشارة جلالته وعملا بارادته السامية ورغبة جلالته فى ترقية الموسيقى العربية وجعلها فناً منظماً قائماً بنفسه أهلاً للاقبال عليه ولأن يكون فخراً لمصر .

وما عملنا إلا خطوة أولى يجب أن تتبع بأعمال أطول وأعظم بالنسبة لطبيعة بعض المسائل الواسعة المدى وبعض النقاط الدقيقة التى تستلزم التجارب الكثيرة وجمع كثير من المعلومات .

إن الموسيقى الشرقية عالم عظيم وليست موضوعاً يمكن استيعاب البحث فيه فى يوم أو فى ثلاثة أسابيع . ويشعر الانسان بهذا التأثير إذا ألقى نظرة على فهراس الكتب الموسيقية القديمة .

إن دار كتبكم قد سبقت إلى ما يوجب الثناء فطبعتم فهرساً للكتب الخاصة بالموسيقى الشرقية وهو فى الحقيقة مجلد صغير .

إننا لم نواجه مبحثاً أكثر أهمية وأعظم شأنًا من مسألة تأثير الموسيقى الشرقية فى الموسيقى الغربية فى القرون الوسطى .

إن التسجيل قد أنتج مجموعات عظيمة من الأقراص بفضل إخلاص الفرق الوافدة من البلاد المختلفة كراكش والجزائر وتونس وتركيا والعراق ، وبفضل نشاط الفرق المصرية . ولكن بقى علينا كثير لم يجمع فى البلاد الأخرى لاسيما الواحات وبلاد العرب وحدود البلاد العربية والسودان والبربر . ويحسن أن يعمل على تسجيل هذه للمقارنة بينها وبين الأقراص المعبأة من موسيقى الأغانى الشعبية ولاسيما الأندلسية .

إن جمع مجموعات الآلات الموسيقية لعمل شاق يستلزم السنين الطويلة . وقد بدأت مصر — ولله الحمد — الخطوات الأولى منه وأشارت لجنة الآلات بالارشادات والمعلومات اللازمة لذلك .

هذا ما يخص المسائل الواسعة المدى ، أما المسائل الدقيقة بل الشائكة — إن أردت — فأهمها اثنتان : نتاج المقامات وإمكان الاقتناع بأرباع الأصوات بالتقريب . وهنا لا يكفى العلم وحده ، بل تدخل عناصر فنية وپسيكولوجية .



غير أننا نستطيع أن نبذل المعونة للموسيقين الشرقيين ليجتنبوا المناقشات غير المنظمة بما نبث في نفوسهم من طرق البحث والتحليل على النمط الأوربي .

وإني أذكر مثالا لذلك الصوت المعروف بالسيكاه الذى أثار مناقشات حادة ، وهو الصوت الثالث من ديوان المقام . ويظهر أن الموسيقيين الشرقيين يريدون أن يثبتوا سيكاه وحيدة مطلقة أو مثلا أعلى للسيكاه . وقد قال لهم العلماء الغربيون : حللوا وميزوا لأن سيكاكم يمكن تغييرها مع المقامات حتى إن المقامات نفسها تختلف باختلاف البلدان ، ولقد وجدنا بعد التجارب أن مقام الراس والسيكاه على حسب العزف عند كبار المغنين مرتفعين قليلا في سوريا عن مثليهما في مصر ، وهما في تركيا أكثر ارتفاعا منهما في سوريا . وعلى العموم قد تحققنا أن في مصر استعدادا فطريا لدى المغنين والعازفين للاقترب من الصواب .

وإذا كان يا معالى الوزير اتساع مدى بعض الأسئلة ودقة بعضها الآخر لم تصل بنا إلى ما كنا نرجو من التمام ، وإنما كانت عملا تمهيدا حافظا إلى الغاية ، فالتنا لا نزال معتبطين بما وصلنا إليه . وهذا التعاون المشترك في ثلاثة الأسابيع قد ملأ قلوبنا افتنانا واستفادة . والآن وقد تعارفنا وحددنا طرق العمل فما أسهل علينا وأحب إلينا من الاستمرار فيه يدا واحدة والاشتراك في ترقية الفن الشرقى بطريق النشر والمراسلة وتحمية العمل الذى ابتدأنا فيه خدمة لأمانى صاحب الجلالة الملك المعظم .

## خطبة حضرة السيد حسن حسنى عبد الوهاب فى حفلة اختتام المؤتمر

### يامعالى الوزير

لى الفخر الكامل بأن أتقدم إليكم مرة ثانية فى هذا المعهد نائباً عن البعثات الشرقية ، متوها بمشروع مؤتمر الموسيقى الذى كان من أجل مبتكرات مصر فى هذا العهد الجديد من تاريخ الشرق العربى . وقديماً كانت الوفود لا تنقطع عن أبواب الخلفاء من الأمويين والعباسيين والفاطميين ، تحمل إليهم جنى العلم وثمر القرائح من أطيب ما تنتجه أذهان العباقرة وجهابذة الأدب . فأدرك الخلفاء بأنة محصول المدارك هو جهد موزع بين الأقطار خلىق بهم أن يجمعوه ويستثمروه لازدهار المدنية التى كانت من أجل مبتغياتهم فى نهضة الاسلام العربىة ، فحرصوا على استقدام الوفود إلى ما يكاد يقرب من الهيام ، ولطالما أمروا عمالهم بأن يوفدوا عليهم حفاظ اللغة وحملة الأدب ونقاد القريض ورواة الطرف والنوادر ومشاهير الموقعين والملحنين لى تنبأهم بمجامعهم ، وتزدان قصورهم . وهكذا نمت الحضارة بجميع مظاهرها إلى أن بلغت أقصى مداها فى دمشق وبغداد والقاهرة والقيروان وقرطبة . والحضارة لا تزهر ولا تنمو ما لم يتكامل بناؤها العلمى والفنى والدوقى ، والألحان من أسمى ممتاتها . وما كنا لنجد فى زاوية من زوايا التاريخ مجتمعاً متحضراً مهذباً ينقصه وجود فطاحل من الملحنين يقفون إلى جانب أمة اللغة والفقه ونوايح العلوم الرياضية والطبيعية .

لكن لما تدلى نجم الشرق وذوت أفنانه بسبب ما توالى عليه من الأحداث تولت عنه الحضارة إلى ناحية أخرى من الأرض ، ووقف فيه كل شىء حتى الفنون الجميلة ، وهى من أبهى خواصه ومميزاته . فتردى فى الحضيض ونام نومه العميق قروناً طوالاً .

والآن وقد أخذ الشرق يستيقظ ويستعيد مكانته الأولى يحذر به أن ينشط لتجديد حضارته وابتعاث ما كان منها لأسلافه مما طوته القرون الغواير على يد مصر الأثيلة التى أصبحت بهمة ملكها المفرد وسعى رجالها الأفاضل قبلة لأنظارنا جميعاً .

وترون معاليكم أنكم حين دعوتونا ، لبينا ، فلبىك يا مصر ، لبىك وسعديك .

وقد يجمع الله الشيتين بعد ما يظنان كل الظن ألا تلاقي

وأكبر مزنية سيخلدها لك تاريخ الفنون الجميلة إلى دهر الداهرين القرار الاجماعى الصادر من أعلى  
منبر في هذا المؤتمر بحماية الألحان العربية من العجمة، تلك التي كادت تبتلعها وتقضى عليها القضاء الأخير .  
وما حماية الألحان إلا حفاظ لروح القوم الخالدة . وفيك يا مصر يرجى الحفاظ . وها نحن أولاء من خلف  
أعوان وأنصار .

وقبل أن نختم هذه الكلمة نرى من واجب الضيافة الكريمة التي حينئذ أياها في وادي النيل من جلالة  
الملك المعظم وحكومته وشعبه أن نرفع لهم جزيل الامتنان ووافر الشاء على ما لاقيناه من الحفاوة والاكرام ،  
وكذا للتأنيح الغالية التي سنعود بها إلى أقطارنا رافعي الرعوس ، ونفوسنا ممثلة إعجاباً بأننا أعدنا إلى الشرق  
على يد مصر — ميزته الفنية وألحانه الشجية وتراثه القديم .

فدومي يا مصر لنهضة الشرق وذويه رافلة في مطارف العز والبهاء للخصارة والحمال والخلود .

## ترجمة خطاب جناب الدكتور هنرى فارمر فى حفلة اختتام المؤتمر

لقد كان من نصيبى أن أقول كلمة فى الختام بالانجليزية ، وإن كلماتى كيفما عנית بانتقائها لتعجز عن التعبير عما أشعر به ويشعر به زملائى المندوبون الأجانب من السرور الذى منحنا إياه هذا المؤتمر . كما أننا لن نستطيع أن نعبر تعبيرا كافيا عن عظيم ثنائنا وعميق شكرنا لحضرة صاحب الجلالة الملك لرعايته الكريمة للموسيقى العربية وتفضله بالإشارة بعقد هذا المؤتمر .

وإن المعاودة الجليلة الشأن التى أمدنا بها معالى وزير المعارف ولجنة تنظيم المؤتمر فى تسهيل أعمالنا وفى جعل أوقات فراغنا مقرونة بالسرور تضطرونا إلى أن نقدم لهم أصدق عواطف شكرنا .

وإنى فى الواقع أرغب فى أن أعتبر بالنيابة عن زملائى المندوبين عن عظيم شكرنا لكل فرد اتصل بالمؤتمر لغنايتهم اللطيفة فى جعل ذكرى إقامتنا فى مصر خالدة فى نفوسنا .

واسمحوا لى أن أقول كلمة فى الختام . لما كنت قد وقفت حياى على خدمة الموسيقى العربية أعنى القديمة منها ، فإن هذا المؤتمر كان سبب مسرة خاصة لى ، إذ قد جعل الأجداد من رجال الثقافة العربية فى العصور الغابرة يحيون مرة أخرى . وإن سماع الموسيقى الرائعة التى وضعها أسلافنا الموسيقيون الذين قضيت سنين عدة فى الكتابة عنهم أدخل على قلبى سرورا عظيما . وإنى بالرغم من صعوبات كثيرة أشعر عن يقين أن هذا المؤتمر سينتج ثمارا دائية القطوف . نعم لقد كان هناك تضارب فى الآراء ، ولكننا سنستطيع مع شىء من الصبر والتسامح أن نجد طريقا آمينا للمستقبل .

وهناك أمر واحد لا ريب فيه وهو أن الموسيقى العربية لا تستطيع أن تقف جامدة ، فالمدينة العصرية مع تياراتها الجارفة التى لا تعوقها العقبات ستدفع الموسيقى العربية إلى التقدم إلى الأمام . وعلينا متى ظهرت بوادر هذا التقدم أن نحرض على أن تسلك طريقا يحفظ روحها الوطنية وطابعها ، لأن فقدانها ذلك الميراث المجيد يعد كارثة عظيمة .

وعلينا أن نمنع وقوع هذا ، ويجب أن تعنى مصر بالمحافظة على ذلك المجد ، فهى التى أنبتت الحسين ابن على المغربى والمسيحى فى القرن الخامس بعد الهجرة . وقد وضع كل من هذين المؤلفين كتبنا على طراز كتاب الأغانى العظيم لمؤلفه أبى الفرج . ومصر هى التى أهدت إلى العالم الاسلامى الفلكى الشهير ابن يونس الذى وضع أيضا كتابا خاصا فى تمجيد العود بعنوان "العقود والسعود" . ومن أرض النيل المبارك خرج

ابن الهيثم الذى وضع الشروح الوافية والنقد الصحيح لنظريات إقليدس الموسيقية . وفى هذه البلاد عاش أيضا أبو الصلت أمية ، وقد كانت رسالته فى الموسيقى على جانب من الخطورة إذ ورد ذكرها واستشهد بها فى الكتب العبرية . وقد كان البياسى المعداد من أخصاء الفاتح العظيم صلاح الدين موسيقيا بلغ شيئا من الإجادة ، وعلم الدين قيصر الذى كان من أبناء مصر كان أشهر أهل عصره فى نظرياته الموسيقية . ثم ابن الطحان وهو مصرى آخر وضع مؤلفا فى الموسيقى ربما كان أهم ما وضع من نوعه ، لأنه يبحث فيه فى تاريخ الموسيقى ونظرياتها جنبا إلى جنب . وجميع هؤلاء عاشوا قبل القرن السابع للهجرة .

واليوم وذكريات الأسابيع الثلاثة الماضية لا تزال ماثلة بجمالها أمام أعيننا ، نشعر أن مصر ستخذ مرة أخرى مركزا ساميا ممتازا فى طليعة البلدان فى عالم الفنون الاسلامية ، فترسم الطريق فى هذا الفن الشريف المجيد لغيرها من البلدان العربية وتنقش اسمها على تاريخ الموسيقى فى الأقطار الشرقية .

## ترجمة خطاب جناب الأستاذ جوستو زامبييري في حفلة اختتام المؤتمر

حضرات أصحاب المعالي وزراء الحكومة المصرية

حضرة رئيس المؤتمر المحترم

حضرات العلماء الأماجد

حضرات الحاضرين الكرام

إنّ التبادل المستمر في الشعور والأفكار بين الأمم القريبة والنائية قد حصل في غالب الأحيان بوساطة الفنون ، لأنّ الفنّ له مزية قائمة بنفسها وجدت بوجود الانسان ، وجعل لها الأقدمون صبغة روحية ، فقد قال القديس أوغستان ” إنّ الفنّ موطنه الروح فلا ينفصل عنها “ .

وقد اهتم علماء إيطاليا بفنون الشعوب كلها لأنّ إيطاليا الحديثة الناهضة تعلّمت كيف تفكر لاوصول إلى مطالبها العالية وتمهيد السبل لمثلها في باقي الشعوب . والفنّ الشرقى له صبغة شخصية في غاية الطلاوة ، ففي الفنون الحسية نرى الخطوط والدوائر مرسومة على أوف من الأشكال البديعة التي أحدثت في الغرب تأثيراً فنياً مهماً . ولما اكتسبت هذه الفنون بالأنغام الشرقية التي تمكنت من استعمال أدقّ الأبعاد التي بين صوت وآخر وأتقنتها ولدت في الغرب حاسة الخيال المبدع .

وقد كان في إيطاليا في العصور الوسطى نزعة قائمة على نقض الأنغام الكروماطيقية والهارمونية والاقتصار على الدياطونيقية ، ولكننا نشاهد في العصور الحديثة حركة يقصد بها العود إلى الأنغام المهملة ، فاتجهت لذلك الأفكار إلى الشرق لأن الروح الموسيقية التي تكتنف الأرض وتصل الشعوب بعضها ببعض قادت الأفكار في هذه المرة أيضاً إلى المسلك القديم الذي سلكه الفنّ وهو الاتجاه دائماً من الشرق إلى الغرب .

يا أيها العرب الأماجد إن معرفتكم لتاريخ هذا الفن وعلومه التي لم تزل غامضة علينا بعض الغموض سيكون لها في هذا المؤتمر شأن عظيم ، فإن نهضتكم الموسيقية وأعمال سلفكم ومؤلفات علمائكم كشرف الدين هرون وغيره مما لم تنشر فوائدها بعد ، سيكون لها حظ عظيم من البحث والتنقيب في هذا المؤتمر الذي دعوتكم إليه علماء أوروبا .

ومن البديهي أن انتشار العلوم يساعد على المحافظة على الفنون ، وقد ذكر ذلك القديس السالف الذكر " إن العلم المجرد عن الفن إنما هو معرفة سطحية " لذلك أرى أن رقي الفن الذي هو ضالتكم المنشودة سيكون ضالة المؤتمر أيضا .

وفي الختام أشكر الحكومة المصرية السنية التي شرفني بدعوتي إلى هذا المؤتمر ، وإن لي الشرف العظيم بأن أرفع إلى أعتاب جلالة ملك مصر العالية أصدق وأخلص عبارات الاجلال والاعتبار عن نفسي وعن المعهد الملكي بميلانو والجمعية الإيطالية العلمية الموسيقية . وأتمنى لهذا المؤتمر نجاحا باهرا .

## الفصل الحادى عشر

### حفلة الأوبرا

#### صورة الدعوة

للمناسبة انعقاد مؤتمر الموسيقى العربية يتشرف وزير المعارف العمومية بأن

يدعو

لحضور حفلة موسيقية تمثيلية بدار الأوبرا الملكية في مساء الأحد ٣ أبريل سنة ١٩٣٢ .  
وسيتفضل حضرة صاحب الجلالة الملك بتشريفها في الساعة ٩ مساء .  
الحضور بملابس السهرة .

#### برنامج حفلة الأوبرا الملكية

في مساء الأحد ٣ من أبريل سنة ١٩٣٢

#### السلام الملكي

##### خطبة مندوب أعضاء المؤتمر

١ — فرقة العتاد الكبير بمعهد الموسيقى الشرقى ( برئاسة مصطفى العقاد أفندى ) :

( ١ ) مقدمة مقام حجاز ... .. وضع محمد نغرى أفندى

( ٢ ) تقسيم قانون ... .. محمد العقاد أفندى

( ٣ ) سماعى حجاز همايون ... .. وضع يوسف باشا

٢ — فرقة العراق :

( ١ ) مارش جلالة الملك  
( رمز الأخوة بين مصر والعراق ) ... .. وضع عزورى أفندى

( ٢ ) نشيد جلالة الملك ... .. تلحين محمد القبانجى أفندى مغنى الفرقة

( ٣ ) مقام بهرزاوى

( ٤ ) طقطوقة



٣ — طنبور — مسعود جميل بك :

( ١ ) تقسيم

( ٢ ) بشرف كردلى حجاز كار... .. وضع واسيل أفندى

( ٣ ) سماعى شد عربان ... .. وضع جميل بك

٤ — فرقة تونس :

( ١ ) إنشاد المساية ... .. ( ولرب ليل انتهى فيه نجمه )

( ٢ ) موشع ميزان برول ... .. ( داعى المحبة دعانى )

( ٣ ) درج مائة ... .. ( هب النسيم فخلخل الشميعة )

( ٤ ) ختم .. .. ( على من تكون هذه الزيارة )

٥ — فرقة مراکش :

( ١ ) إنشاد (لولاك ما هممت وجدا) ... ( يغنيه محمد شويكه معنى عظمة سلطان مراکش )

( ٢ ) صنعة من بسيط حجاز الكبير ... ( مرحبا أهلا وسهلا بالحبيب )

٦ — فرقة سوريا :

( ١ ) قطعة موسيقية مقام نهاوند ... .. وضع الأستاذ شفيق شكيب

( ٢ ) تقسيم كان ... .. الأستاذ توفيق صباع

( ٣ ) قطعة غنائية قديمة (إن العيون السود) يغنيها صالح محبك أفندى

استراحة

قصيدة أحمد شوقي بك

٧ — فاضل موسيقى غنائى من الآنسة أم كلثوم :

( ١ ) سماعى طانيوس .

( ٢ ) قصيدة (أفديه إن حفظ الهوى) .

٨ — فرقة فاطمة رشدى :

الفصل الرابع من رواية مجنون ليل ... .. لشوقي بك

استراحة

٩ — غناء من الفرقة الجزائرية :

( ١ ) استخبار مزمووم .

( ٢ ) انقلاب مزمووم .

١٠ — كان الأستاذ سامي شوا :

( ١ ) قطعة موسيقية مقام بياتي أصول مربع .

( ٢ ) تقسيم .

( ٣ ) سماعي مقام بياتي أصول دارج .

١١ — فرقة يوسف وهي :

( ١ ) فصل من رواية قبيز ... .. اشوق بك

السلام الملكي

ترجمة كلمة جناب الأستاذ الدكتور كورت زاكس في حضرة جلالة الملك  
في الحفلة التي أقيمت بدار الأوبرا الملكية  
نائباً عن أعضاء المؤتمر

مولاي

أنجزنا أعمالنا ، وأوشكت أن تنتهي الأسابيع الثلاثة المقررة لاقامتنا ، وهذه المدة وإن كنا قضيناها جميعها في العمل كانت ملاءى بالتجارب الحديثة والمؤثرات الكثيرة ، وأكبر أثر تركته في نفوسنا نحن القادمين من الغرب ما شهدناه في هذا البلد من سناء شمس المشرقة ، وخصب أرضه العظيم وحققنا إن مصر بلد الانماية والخلود .

وقد دللنا أهرامها بجلاطها على أن حياتنا حقيرة وعلى أنه يجب أن ندرك أن التاريخ يبعد مداه عن حدود بضعة الأجيال التي نذكرها .

ومتى هجرنا أعماق المصاطب وأهباء متاحف الآثار القديمة يستولى على نفوسنا أثر لا يقل أهمية عن الأول ، وهو أن هذا البلد المملوء بالذكريات الجلييلة فوق إعجاب علماء الآثار المجددين واستغراب السائحين . طوفوا في شوارع القاهرة وانظروا من أعلى جبل المقطم تروا تحت أقدامكم من ناحية أرضا عجيبة لا مثيل لها جمعت بين الصحراء المحبذة والمزارع الخضراء وأهراما وقبورا لمسلمين ومساجد ، ومن ناحية أخرى مصانع وثكنات ومستشفيات حديثة . وما أجمل أشعة الشمس البنفسجية وقت غروبها عندما تحيط بجميع هذه المشاهد . فهذه البلاد التي نشأت قبل بلاد الغرب تريد الآن أن تقاسمها الحياة وأن تتبوأ بينها المكان اللائق بها ، فهي الأم التي تجدد صباها وأصبحت تعد نفسها أختا لبناتها . وهالك شعار المؤتمر والروح التي تتجلى فيه عن مصر ، إن هذه البلاد التي نعجب بجمدها ونشاطها ترغب في ترقية موسيقاها وتجديدها ، وهي التي غدت منذ ألف عام الموسيقى الأوروبية . وقد تفضلتم جلالتم فدعوتونا وأدركتم مع منظمي المؤتمر أن هناك صعوبات جمة تقف في سبيل إصلاح الموسيقى العربية ، لكنكم ذلتم هذه الصعوبات ، وتحلمتم أعباءها لأن الغرض هو توسيع نطاق فن الموسيقى العربية دون التورط في تقليد أوروبا تقليدا أعمى . فعلينا أن نسعى في هدوء إلى الرق الذي نشده لأن الطفرة بعد انقضاء ألف عام كثيرة الضرر . كما يجب علينا أن نضع أسلوبا جديدا دون أن نهمل شيئا من التراث النفيس الذي خلفته مصر هذه الأجيال الكثيرة .

ولقد دعوتونا — يا صاحب الجلالة — للمعاونة في هذا المسعى فأطعنا وأمركم وقبلنا دعوتكم مغتربين مسرورين ، وأبدينا رأينا باخلاص وحرية ، وتناقشنا كثيرا إلى حد المنازعة أحيانا ، وكنا نعمل في كل وقت بروح واحدة حتى تسنى لنا تذليل كل الصعوبات ، وهى الروح التى تعدّ الموسيقى عاملا أساسيا لنشر المدنية لاستيما الموسيقى العربية بدقتها ومحاسنها ، وحللنا كثيرا من المعضلات بأغلبية الآراء ان لم يكن بالاجماع . ومما يخلد الذكرى العظيمة لهذا المؤتمر فى الأجيال المقبلة أنه سيجل بالحكاكى ( الفونوغراف ) أجمل القطع الموسيقية الشرقية من مرا كش إلى العراق ، ووضع قواعد لطبع جميع المؤلفات التى تشرح ماضى الموسيقى الجليل منذ العصور القديمة ، وهذه المؤلفات أساس هام لترقية الموسيقى ، كما وضع منهاجا مفصّلا لتعليم الموسيقى فى المدارس ، ويعد هذا المنهج مبدأ وضمانا لإصلاح الموسيقى المصرية . وسيكون جميع ذلك نفرا للمؤتمر فى العصور الآتية . وهناك مسائل لم يتيسر للمؤتمر حلها بكيفية جلية ناطعة ، لاسيما المسائل الخاصة بتكوين السلم . ولا يظن أحد أن المباحثات فى بضعة أسابيع تنير الظلمات وتحل جميع المشكلات التى تركتها الأجيال السابقة ، على أنها بالرغم من كل ذلك قد شقت الطريق وفتحت السبل وخففت العبء عن كل جماعة أو فرد يناط به فى المستقبل أجراء مباحث فى هذا الصدد .

وإذا كنا نجحنا بعض النجاح ، فليس الفضل فى ذلك لنا إنما يرجع الفضل إلى المصريين أنفسهم وإلى الجماعات المتقدمة قلوب أعضائها غيرة ، تلك الجماعات التى اجتمعت بمعهد الموسيقى الشرقى والتى قامت منذ سنين بالعمل على إصلاح الموسيقى على أساس التواتر . كما يرجع الفخر إلى لجنة تنظيم المؤتمر التى أعدت بطريقة منظمة وافية المسائل المطلوب حلها ، وإلى حضرة صاحب المعالي وزير المعارف العمومية الذى كان له أكبر الفضل بما له من السلطة والمكانة .

على أنه يجب علينا أن نذكر قبل كل شئ الأيادى البيضاء التى أنسداها ، حضرة صاحب الجلالة الملك إذ أنه ارتأى عقد هذا المؤتمر وحاطه بعنايته ووضع تحت رعايته .

وفى الختام تقدّم الشكر الجزيل لجلالته ونرفع إلى سدته واجب الاخلاص ، وعلينا قبل أن نغادر هذا البلد الجميل الذى اشتهر أهله بالكرم والاكرام أن نقف ونقول مع السلام الملكى .

ليحيى جلالة الملك

ليحيى جلالة الملك

ليحيى جلالة الملك

### قصيدة أحمد شوقي بك

في الحفلة التي أقيمت بدار الأوبرا الملكية

نَزَلَ الْمَنَاهِلَ وَالرُّبَا آزَارُ      يَخْدُو رَيْعَ رِكَابِهِ النُّوَارُ  
يَخْتَالُ فِي وَشْيِ الرِّيَاضِ وَطَيْبِهَا      وَتَزْفُهُ الرِّبَوَاتُ وَالْأَنْهَارُ  
سَمَحَ الْبَنَانُ بِكُلِّ مَازَانِ الثَّرَى      فَالَوْشَى يُوهَبُ وَالْحُلَى يُعَارُ  
مَلَأَ الْحَمَائِلَ مِنْ تَصَاوِيرِ كَمَا      مَلَأَ الرَّفَارِفَ بِالذَّمَى الْخَفَّارُ  
فِي كُلِّ دَوْجٍ دُمِيَّةٌ وَمِنْصَةٌ      وَبِكُلِّ رَوْضٍ صُورَةٌ وَإِطَارُ  
حَدَجَتْهُ بِالْبَصْرِ الْحَمَائِلُ مِثْلَهَا      حَدَجَتْ بِعَيْنَيْهَا الْعُرُوسُ الدَّارُ  
لَبِسَتْ لَهُ الْأَمَالَ بَهْجَةً شَمِسُهَا      وَزَيَّنَتْ لِلِقَائِهِ الْأَشْرَارُ  
حَيَّتُهُ بِالنِّغَمِ الْهَوَاتِفُ فِي الضُّحَا      وَزَيَّنَتْ بِنِسَائِهِ الْأَوْتَارُ  
وَالْمَاءُ يَطْفِرُ جَدُولًا وَيَفِيضُ مِنْ      عَيْنٍ وَيَخْبِطُ فِي الْقَنَا وَيَجَارُ  
جَرَ الْإِزَارَ فَكُلُّ رَوْضٍ حَامِلُ      مِسْكًَا وَكُلُّ نَحِيلَةٍ مِعْطَارُ  
فِي كُلِّ ظِلٍّ مِرْهَرٌ مُتَرَبِّمٌ      وَوَرَاءَ كُلِّ نَضَارَةٍ مِرْمَارُ  
وَعَلَى ذُؤَابَةِ كُلِّ غُصْنٍ قَبْنَةٌ      الصَّنَجُ خَلْفَ بَنَانِهَا وَالطَّارُ  
وَالنَّيْلُ فِي الْوَادِي نَجَاشِيٌّ مَشَى      فِي رُكْبِهِ الرُّؤْسَاءُ وَالْأَخْبَارُ  
سَجَّوُا الطُّقُوسَ وَرَتَّلُوا إِنْجِيَاهُمْ      فَتَعَالَتْ الصَّلَوَاتُ وَالْأَذْكَارُ

نَزَلَاءٍ مِصْرَ حَلَّتُمْ بِفُؤَادِهَا  
 ضَيْفًا عَلَى التَّاجِ الْكَرِيمِ وَطَالَمَا  
 تَاجُ كُمْرِ الشَّمْسِ مِلءُ إِطَارِهِ  
 وَكَأَنَّ كِلْتَا صَفْحَتَيْهِ مِنَ السَّنَا  
 نَحْنُ الْكَرَامُ إِذَا مَشَى فِي أَرْضِنَا  
 مِصْرُ ثَرَى الْفَنِّ الْجَمِيلِ وَمَهْدُهُ  
 غُمِرَتْ بِمُوسِقَى الْجَمَالِ تِلَاحًا  
 وَادٍ كَحَاشِيَةِ النَّعِيمِ وَأَيْكَةً  
 مِنْ عَهْدِ إِسْمَاعِيلَ لَمْ تَحُلْ الرِّبَا  
 مِمَّا يُتَبَحُّ اللَّهُ جَلَّ جَلَالُهُ  
 فِي كُلِّ جَبَلٍ عَبْقَرِيٌّ نَابِغٌ  
 قَضَى عَلَى الشُّوكِ الْحَيَاةَ وَكَمْ دَعَا  
 أَمَّا الْغِنَاءُ فَلَذَّةُ الْأُمَمِ الَّتِي  
 يَا طَالَمَا ارْتَا حَوْ إِلَيْهِ وَطَالَمَا  
 وَتَرْتَعَلَّقُ فِي النَّعِيمِ بِأَدَمِ  
 الْخَمْرِ وَالسَّخَرِ الْمُبِينِ وَرَاءَهُ  
 وَعَلَى تَغْنَى النَّفْسِ فِي وَجْدَانِهَا  
 الْخَانُ كُلِّ جَمَاعَةٍ وَغَنَاؤُهُمْ  
 وَحَوْنُكُمْ الْأَسْمَاعُ وَالْأَبْصَارُ  
 هَتَفَ النَّزِيلُ بِهِ وَغْنَى الْجَارُ  
 عِنَقُ وَمَجْدُ تَالِدٍ وَنَحَارُ  
 وَمِنَ التَّلْبِيسِ بِالشُّمُوسِ نَهَارُ  
 ضَيْفٌ وَنَحْنُ بِأَرْضِنَا أَحْرَارُ  
 تُنَبِّئُكُمْ عَنْ ذَلِكَ الْآثَارُ  
 وَتَفَجَّرَتْ عَنْ مَائِهِ الْأَحْجَارُ  
 مَا لِلْبَلَابِلِ دُونَهَا أَوْكَارُ  
 مِنْهُمْ وَلَمْ تَتَّعْطَلِ الْأَشْجَارُ  
 لِعِبَادِهِ وَكُسَخِرُ الْأَقْدَارُ  
 غَرِدُ اللَّهَاءِ مُفَنِّئٌ سَحَارُ  
 لِلْسَّيْرِ فِي الْوَرْدِ الرَّفَاقِ فَسَارُوا  
 طَافُوا عَلَيْهَا فِي الْحَيَاةِ وَدَارُوا  
 حُسُوا عَلَى النَّعْمِ الشَّجَى وَثَارُوا  
 غَنَى عَلَيْهِ بَنُوهُ وَالْأَضْهَارُ  
 وَالشَّجْوُ وَالزَّفَرَاتُ وَالْتَذْكَارُ  
 خَلَّتِ الْعِشَى وَمَرَّتِ الْأَبْكَارُ  
 لُغَةٌ وَتَجَوَّى بَيْنَهُمْ وَحَوَارُ

نَعْمُ الطَّيِّعَةِ فِي أَغَانِيهِمْ وَمَا  
لَا تَعَشِقُ الْأَذَانُ إِلَّا نَعْمَةً  
فِرْعَوْنُ فِي الْوَادِي وَصَاحِبُ بُوْقِهِ  
وَتَرْتُمَاتُ الشَّعْبِ حَوْلَ رِكَابِهِ  
لَوْ عَادَ ذَلِكَ كُلُّهُ لَقِيَ الْهَوَى  
تُمْلِي الرِّيَاضُ وَتُنْشِئُ الْأَزْهَارُ  
كَانَتْ عَلَيْهَا فِي الْمُهُودِ تُدَارُ  
وَقِيَانُهُ وَالنَّأْيُ وَالْقِيَارُ  
وَطَلَّاسِمُ الْكَهْنُوتِ وَالْأَنْسَارُ  
حَتَّى كَانَ لَمْ تَطْوِرِهِ الْأَعْصَارُ

\*  
\* \*

عَابِدِينَ رُحُكَ مَوْتِلٌ وَمَثَابَةٌ  
ثَبَّتْ أَوَاسِي الْعَرْشِ فِي مَحْرَابِهِ  
وَعَلَى مَطَالِيعِهِ وَفِي هَالَاتِهِ  
لِلْعِلْمِ مِنْهُ وَلِلثَّقَافَةِ حَائِطٌ  
أَنْزَلَتْ فِي سَاحَاتِهِ شِعْرِي كَمَا  
وَنَظَّمْتُ فِيهِ وَفِي وَضَاءَةٍ لَيْلِهِ  
وَرِحَابُكَ الرَّبَوَاتُ إِلَّا أَنَّهَُا  
إِفْرِيقِيَا فِي ظِلِّكَ اجْتَمَعَتْ عَلَى  
فِي الْمِهْرَجَانِ الْعَبْقَرَى تَسَايَرَتْ  
لَمَّا دَعَا دَاعِيَ الْمُعْزَى إِلَى الْقَرَى  
سَفَرٌ إِلَى الْوَادِي السَّعِيدِ وَمَلِكِهِ  
رَفَعُوا شِرَاعَ الْبَحْرِ يَسْتَبِقُونَهُ  
لَا زَالَ يُسْتَذَرَى بِهِ وَيُزَارُ  
وَأَوْتُ إِلَيْهِ أُمَّةٌ وَدِيَارُ  
بَزَغَتْ شُمُوسُ الْعِزِّ وَالْأَقْمَارُ  
يُؤْوَى إِلَيْهِ وَلِلْفُنُونِ جِدَارُ  
نَزَلَتْ رِتَاجَ الْكَعْبَةِ الْأَشْعَارُ  
مَا لَمْ تَزَلْ تَجْرِي بِهِ الْأَسْمَارُ  
أَرْضُ النَّدَى وَسَمَاؤُهُ الْمِذْرَارُ  
صَفَوْ فَلََا نَزَلَتْ بِهَا الْأَكْدَارُ  
أَعْلَامُهَا وَتَلَاقَتْ الْأَنْوَارُ  
شَدَّتْ صَحَارٍ رَحْلَهَا وَقَفَّارُ  
حَسَدَتْ عَلَيْهِ وَفُودَدَا الْأَمْصَارُ  
وَلَوْ أَنَّهُمْ مَلَكُوا الْجَنَاحَ لَطَارُوا

أُمٌّ مِنَ الْإِسْلَامِ يَجْمَعُ بَيْنَنَا      مَاضٍ وَأَحْدَاثُ خَلَوْنَ بِكَارُ  
وَحَضَارَةُ الْفُضْحَى وَرُوحُ بَيَانِهَا      وَقُرَيْشُ الْعَالُونَ وَالْأَنْصَارُ  
وَحَوَادِثُ تَجْرِي لِغَايَتِهَا غَدًا      وَلِكُلِّ جَارٍ غَايَةٌ وَقَرَارُ

❦

فِي مَعْهَدِ الْوَادِي وَدَارِ غِنَائِهِ      فَرَحٌ تَسِيرُ غَدًا بِهِ الْأَخْبَارُ  
بَعَثَتْ لَهُ الدُّنْيَا كَرَامَ طَيْرِهَا      مِنْ كُلِّ أَيْكٍ بُلْبُلٌ وَهَزَارُ  
وَحَوَى النَّوَابِغِ فِيهِ حَوْلَ نَوَالِهِ      مَلِكٌ عَلَى حُرْمِ الْفُنُونِ يَغَارُ  
جَلَبَ السَّوَابِقَ كُلَّهَا فَتَسَابَقَتْ      حَتَّى كَأَنَّ الْمَعْهَدَ الْمِضْمَارُ  
إِحْسَانٌ مَجْبُولٌ عَلَى الْإِحْسَانِ لَا      تُنْخَصِي صَنَائِعُهُ وَلَا الْآثَارُ  
يَا صَاحِبَ التَّاجِينَ عِشْتَ وَلَا يَزَلُ      يَجْرِي بِمِنْ أُمُورِكَ الْمِقْدَارُ  
أَنْتَ الرَّشِيدُ عَلَى كَرِيمِ بَسَاطِهِ      تُسْتَعْرِضُ الْآرَاءَ وَالْأَفْكَارُ



## الفصل الثانى عشر المقابلات الملكية

ديوان كبير الأمانة

حضرة صاحب المعالى وزير المعارف ورئيس مؤتمر الموسيقى العربية

أتشرف بأبلاغ معاليكم أن حضرة صاحب الجلالة الملك سيستقبل وفد مؤتمر الموسيقى العربية يوم  
الخميس ٣١ مارس الحالى الساعة (٣.١١). صباحا فى سراى عابدين العامرة ، فأرجو من معاليكم الحضور  
إلى السراى العامرة فى الموعد سالف الذكر وبصحبكم حضرات أعضاء الوفد مع التكرم بموافاتى بكشف  
باسمائهم .

وتفضلوا بقبول فائق الاحترام مـ

تحريرا فى ٢٩ مارس سنة ١٩٣٢

كبير الأمانة

سعيد ذوالفقار

## كشف بأسماء حضرات رؤساء اللجان ومندوبي الدول

الذين تشرفوا بمقابلة حضرة صاحب الجلالة الملك في يوم الخميس ٣١ من مارس سنة ١٩٣٢

الاسم	الدولة	الوظيفة	اللجنة
البارون كارادى فو ... ..	فرنسا	مستشرق ... ..	رئيس لجنة المسائل العامة
دهوف بكتا بك ... ..	تركيا	رئيس القسم الفني بمعهد الموسيقى بإسطنبول ... ..	رئيس لجنة المقامات والإيقاع والتأليف
الأب كولانجيت ... ..	لبنان (بيروت)	أستاذ بكلية الطب بيروت ... ..	رئيس لجنة السلم الموسيقى
الأستاذ الدكتور كورت زاكس ... ..	ألمانيا	أستاذ بجامعة برلين ومدير متحف الآلات ... ..	رئيس لجنة الآلات
الدكتور هنرى ج. فارمر ... ..	بريطانيا (اسكتلندي)	مدر الموسيقى بنياترو جلاسيو ورئيس فرقة ... ..	رئيس لجنة تاريخ الموسيقى والمخطوطات
الدكتور دوبرت لانمان ... ..	ألمانيا	أمين القسم الموسيقى بدار الكتب ببرلين ... ..	رئيس لجنة التسجيل
الدكتور محمود أحمد الحفنى ... ..	مصر	مفتش الموسيقى بوزارة المعارف العمومية وسكرتير عام المؤتمر ... ..	رئيس لجنة التعليم الموسيقى
المسيو سالازار ... ..	أسبانيا	مدير القسم الموسيقى بمسرح ليريك بمدريد وناقد موسيقى ... ..	عضو بلجنة التعليم الموسيقى
الأستاذ الدكتور فيناز ... ..	النمسا	أستاذ بجامعة فيينا ... ..	» » »
الأستاذ زامبيري ... ..	إيطاليا	أستاذ علم التاريخ الموسيقى بمعهد ميلانو ... ..	» » »
الأستاذ هايا ... ..	تشيكوسلوفاكيا	أستاذ بمعهد براج ... ..	عضو بلجنة الآلات والتعليم الموسيقى
السيد حسن حسنى عبد الوهاب ... ..	تونس	محافظ المهديّة بتونس ... ..	عضو بلجنة التسجيل والتاريخ الموسيقى
الأستاذ وديع صبرا ... ..	لبنان	رئيس معهد الموسيقى بلبنان ... ..	عضو بلجنة الآلات
السيد قدور بن غريبط ... ..	مراكش	الوزير المفوض لصاحب الجلالة الشريفية ... ..	
السيد محمد بن عبد الله ... ..	الجزائر	مستشار عام ... ..	

ترجمة الكلمة التي ألقاها حضرة المحترم الأب كولانجيت في حضرة صاحب  
الجلالة الملك عند تشرف رؤساء اللجان ومندوبي الدول في مؤتمر الموسيقى  
العربية بمقابلة جلالاته يوم ٣١ مارس سنة ١٩٣٢

### يا صاحب الجلالة

إنّ أول ما يجب علينا في هذا المقام أن نشكر جلالتكم على هذا الشرف العظيم الذي أوليتمونا إياه، شرف  
المثول بين يديكم الكريمتين الذي أظهرتم بمنحنا إياه مبلغ تقديركم لأعمالنا .

نحن نعلم جيدا كيف تقدرّون الرجال والأعمال ، وبأية عناية فائقة تدبر جلالتكم مستقبل بلادها ،  
فإنّ جولة واحدة في القطر تكفى ليدرك المرء الرخاء والسعادة منتشرين في جميع الربوع .

إنّ للسعادة مظاهر تتم عنها ، والموسيقى واحدة منها لا يجوز إسقاطها . فإن الشعب الذي يغنى طو  
شعب سعيد .

ولذلك فكرتم جلالتكم في عقد مؤتمر للموسيقى العربية ، وأمددتموه بروحكم العالية ، وشملموه برعايتكم  
السامية ، فلما وصلتنا الدعوة لهذا المؤتمر ليأتيناها من أوروبا ومن جميع بلاد البحر الأبيض المتوسط ، ونحن  
سعداء إذ نشترك نحن وإخواننا المصريون في العمل على ترقية هذا الفن الذي نحبه جميعا .

وفي عرفنا أنّ الترقية والتجديد لا يستلزمان حتما هدم القديم ، بل نحن نعد جرما كل مساس بهيكل  
الموسيقى العربية القديم ، ونريد لهذا الفن الجميل الذي ازدهرت به عصور الخلفاء الأقدمين وتناقله الخلف  
عن السلف عناية حتى وصل إلينا ، نريد له أن يحتفظ بصبغته التقليدية وأن يبقى فنا عربيا حقا .

لقد قاربت أعمالنا الانتهاء وأوشكنا أن نفرق بعد بضعة أيام ، ولكن من نزل أرض مصر لا يستطيع  
أن ينساها أبدا ، فسندكر دائما كرم الضيافة المصرية ، وسنحمل أجمل الذكريات لهذه البلاد السعيدة  
الرخية الساعية دائما إلى الأمام في ظل حكومة جلالتكم الحكيمة .

## تشرفُ لجنة تنظيم المؤتمر بالمثل أمام جلالة الملك بعد انتهاء انعقاد المؤتمر

لما تشرفت لجنة تنظيم مؤتمر الموسيقى العربية بمقابلة حضرة صاحب الجلالة الملك لتقديم الشكر لجلالته على تفضله بوضع جلسات المؤتمر تحت رعايته السامية ، ولتعطفه بتشريف الحفلة الساهرة التي أقيمت بدار الأوبرا الملكية ، ألقى حضرة الأستاذ محمد زكي على بك السكرتير العام لمعهد الموسيقى الشرق وعضو لجنة تنظيم المؤتمر الكلمة التالية بين يدي جلالته الكريمتين :

### مولاي صاحب الجلالة

أرجو أن تفضلوا بالسماح للضعيف المسائل بين يدي جلالته أن يعرب بالأصالة عن نفسه وبالنيابة عن معهد الموسيقى الشرق ، عما تكنه أعماق قلوبنا من خالص الولاء والدعاء الدائم بأن يحفظ الله شخصكم المعظم ذخرا للبلاد ، عاملا لانهاضها ورفيها ، حتى تصل إلى الدرجة التي يغطيها عليها الشرق والغرب .

لقد كان اعباية مولانا ورعايته للموسيقى العربية التي هي من أكبر المميزات لشخصيتنا القومية أعظم الآثار التي تجلت في أثناء انعقاد المؤتمر ، فانه ما كاد علماء الموسيقى الذين اشتركوا في أعماله على اختلاف جنسياتهم يعلمون برغبة مولانا في وجوب الاحتفاظ بكيان موسيقانا ومميزاتها حتى اكبروا تلك النفس الملوئة بالعظمة وسداد الرأي الطموح إلى بلوغ منتهى الآمال ، وسيدبق محفوظا إلى الأبد في سجلات المؤتمر هتاف جميع أعضائه في إحدى جلساته الرسمية العامة بحياة مولانا وطول عمره .

إن معهد الموسيقى الشرق الذي غمره مولاي بعطفه ورعايته لا يألو جهدا في العمل المتصل لخدمة الموسيقى العربية ، وهو يرجو أن يبقى دائما حائزا لرضاء السامى ، وكل أعضائه ألسنة ناطقة بأن يطيل الله في عمره وأن يسبغ عليه نعمة الصحة والعافية على ما يبذل من مجهودات مستمرة في سبيل خدمة الوطن المفدى ، وأن يحقق كل آماله الغالية في حضرة صاحب السمو الملكي الأمير فاروق حفظه الله .

ثم أعقبه حضرة الدكتور محمود أحمد الحفنى مفنش الموسيقى بوزارة المعارف والسكرتير العام للمؤتمر وألقى الأبيات الآتية :

مليكى أوليتنى نعمة	لسانى يعجز عن شكرها
وأسعدتنى بالرضاء الكريم	فأمنت نفسى من دهرها
تتهى الفنون بحامى الفنون	ومحى النفائس فى مصرها
وترهى الأغانى على غيرها	لأنك أفضلت فى برها
بقيت لمصر مناط الرجاء	تصرف بالرأى من أمرها
وعشت انفاروق أعلى مثال	يصون المعالى فى قطرها

## الباب الثاني

القسم الفني



## الباب الثاني

### القسم الفني

## الفصل الأول

### المسائل الفنية التي تبحث فيها لجان المؤتمر

تسير اللجان في أبحاثها على النظام الآتي :

- ( ١ ) المسائل العامة ينتظر أن يتكرم كل عضو في المؤتمر بالاجابة عنها ، إذا كان له رأى فيها ، وأن يرسل برأيه مكتوبا إلى المؤتمر .
- ( ٢ ) أما مسائل اللجان الأخرى فالمنتظر أن يشتغل بمسائل كل لجنة أعضاؤها .
- ( ٣ ) ترسل إلى سكرتارية المؤتمر بمعهد الموسيقى الشرقى بشارع الملكة نازلى قبل اليوم السابع من مارس سنة ١٩٣٢ كل الرسائل والآراء التي يرى حضرات الأعضاء عرضها للمناقشة .
- ( ٤ ) لحضرات الأعضاء في كل لجنة أن يضيفوا مسائل أخرى للبحث في نطاق عمل كل لجنة .
- ( ٥ ) أما لجنة التسجيل فيقدم إليها بيان بكل القطع التي يمكن العازفين والمغنين تقديمها لتختار منها نخبة تسمعها ثم تنتخب منها ما توصى بتسجيله .
- ( ٦ ) كل لجنة من اللجان السبع تضمن تقريرها تسمية واحدة لكل الاصطلاحات الفنية إذا اختلفت في مختلف الاقطار لإمكان وضع معجم موسيقى موحد .

### برنامج أعمال اللجان

#### ١ — لجنة المسائل العامة :

” ما خير الطرق التي تتبع لإمكان تنظيم الموسيقى العربية وترقيتها لتؤدي كل الأغراض المطلوبة من الموسيقى على العموم مع الاحتفاظ بطابعها “ ؟

#### ٢ — لجنة المقامات ( الأنغام ) والايقاع ( الأوزان ) والتأليف ( التلحين ) :

##### ( ١ ) المقامات :

- ١ — حصر المقامات المستعملة في مصر .
- ٢ — ترتيب تلك المقامات بحسب الدرجة الأساسية لكل منها .

٣ . تحليل المقامات المختلفة إلى الأجناس المكونة لها ، ثم ترتيب تلك المقامات بحسب أجناسها الأساسية .

٤ . مقارنتها بما هو مستعمل من المقامات في بلاد الموسيقى العربية الأخرى ، مع العناية بذكر ما بينها من الفوارق خاصة بما يأتي :

( أ ) التحليل إلى أجناس .

( ب ) كيفية استعمال المقامات .

( ج ) تسميتها .

٥ . في التزام المقامات تقييد لخواطر المؤلف الموسيقى . فهل في الامكان معالجة هذا الالتزام ؟ وما الذي يقتضيه ذلك من تعديل أو تبديل في قواعد المقامات ؟

( ب ) الإيقاع :

١ . وضع بيان بأنواع الإيقاعات المستعملة في مصر وفي بلاد الموسيقى العربية الأخرى مع بيان الحركات الخاصة بها .

٢ — تحليل كل إيقاع منها بحيث يكون مصحوبا بنموذج تاجيني لتوضيحه بقدر المستطاع .

( ج ) التأليف :

١ — ما أنواع التأليف الغنائي المستعملة في مصر ( القصيدة ، الدور ، الموشحة الخ ) ؟

٢ — ما مميزات كل منها ؟

٣ — ما الأنواع المستعملة منها في بلاد الموسيقى العربية الأخرى وما أسماؤها ؟

٤ — ما الأنواع المستعملة في بلاد الموسيقى العربية الأخرى وليس لها مثيل في مصر ؟

٥ — هل يمكن إيجاد أنواع أخرى للتأليف الغنائي ؟ وإذا كان هذا الأمر مرتبطا بتمام الارتباط بنظم الشعر . فهل يستدعي ذلك إيجاد أنواع جديدة من النظم للموسيقى ؟ وما هي ؟

٦ — ما أنواع التأليف لآلى (الموسيقى الصامتة) المستعملة في مصر وفي بلاد الموسيقى العربية الأخرى ( الدولاب والبشرف والسماعي الخ ) ؟

٧ — ما مميزات كل منها وما علاقتها بالإيقاع ؟



### ٣ — لجنة السلم الموسيقي .

١ — بحث التجارب التي أجريت لاثبات مقادير الأبعاد السبعة للسلم الأساسي ولاثبات قيمة الأربعة والعشرين صوتا التي يتكوّن منها السلم العام للموسيقى العربية .

٢ — إذا قسم الديوان إلى أربعة وعشرين بعدا متساويا لوجود علاقة ثابتة بينها، فهل تتغير أصوات المقامات لدرجة تفقدها صفتها المميزة لها ؟

٣ — هل يمكن تسهيل تسمية الأصوات التي يتألف منها الديوان العربي ؟

٤ — ما خير طريقة لتدوين الموسيقى العربية مع مراعاة أن أهم عناصرها الإيقاع ؟

### ٤ — لجنة الآلات :

١ — حصر الآلات المستعملة في الموسيقى العربية بمصر .

٢ — بحث هذه الآلات من حيث وفائها بكل الأغراض الموسيقية . وما الوسائل اللازمة لإدخال ما يمكن أن تحتاج إليه من تقويم أو تحسين ؟

٣ — هل توجد آلات شرقية غير الآلات المستعملة في مصر يصح استعمالها في الموسيقى العربية ؟ وما هذه الآلات ؟

٤ — أيجب في الموسيقى العربية الامتناع عن استعمال الآلات الأوربية للأفراد أو للفرق أم يصح اتخاذ بعض تلك الآلات ؟ وما هي ؟ أبقى ما يتخذ منها على حاله أم يحتاج إلى تعديل ؟

٥ — بعد تكوين رأى فيما تقدم ما الآلات التي يمكن أن تتكوّن منها فرق الموسيقى العربية ؟

٦ — ما الآلات الغربية التي تطوّرت عن آلات شرقية وكيف كان هذا التطور ؟

٧ — ما خير وسيلة للحصول على نماذج من هذه الآلات في أدوار تطورها ؟

٨ — على أى أساس ينبنى ترتيب مجموعة من الآلات الشرقية في متحف موسيقى ؟

#### ٥ — لجنة التسجيل :

- ١ — تسمع اللجنة القطع التي تختارها من البيان المقدم من كل طالب ، وتوصى بتسجيل ما ترى فائدة فنية من تسجيله .
- ٢ — تعين اللجنة القطع التي لها أهمية خاصة وتستحق التأمين لكي يؤخذ لها قالبان من الشمع .
- ٣ — ما خير طريقة لتنظيم محفوظات للاسطوانات ؟
- ٤ — ما خير طريقة لدراسة الأسطوانات ؟
- ٥ — على أى نظام ترتب المحفوظات الفونوغرافية ؟

#### ٦ — لجنة التعليم الموسيقى :

- ١ — دراسة كل إحصاء يقدم عن :  
( أ ) الجماعات الموسيقية الشرقية والغربية بمصر (المعاهد والأندية والمدارس الخاصة والجمعيات وغيرها) .  
( ب ) التلاميذ الذين يتلقون التعليم الموسيقى في هذه المدارس .  
( ج ) عدد من يتلقون منهم الموسيقى الغربية وعدد من يتعلمون الموسيقى العربية .
- ٢ — هل يعمم التثقيف الموسيقى في مصر؟ وفي أية سن يكون هذا التعميم؟ وما الغرض منه؟ وما وسائله؟
- ٣ — ما أنواع المعاهد الموسيقية التي يجب إنشاؤها في مصر مع بيان النظم التي تسير عليها والبرامج التي تتبعها ؟
- ٤ — ما خير الأساليب والمناهج التي يجب أن تتبع في التعليم الموسيقى ؟ وما مقدار المدة التي تلزم المتعلم لهذا التثقيف الموسيقى ؟
- ٥ — كيف يتسنى إعداد معلمين ذوي كفاية موسيقية في أقرب وقت ممكن؟ وماذا يجب عمله لتشجيع الأفراد الإخصائيين لتأليف كتب في الفن وفي أساليب التعليم وتاجين القطع الموسيقية والأناشيد التي تهذب الذوق في النشء ؟
- ٦ — ما الطريقة التي تكفل مراقبة المدارس والأندية والجماعات التي تعلم فيها الموسيقى وضمان كفاية مدرسيها ؟
- ٧ — كيف يمكن رفع المستوى الفني للموسيقين الذين يحترفون تعليم الموسيقى في الوقت الحاضر ؟

٧ — لجنة تاريخ الموسيقى والمخطوطات :

- ١ — إحصاء المؤلفات الغربية والشرقية التي تبحث في تاريخ الموسيقى العربية .
- ٢ — ما خير وسيلة لتشجيع نشر المؤلفات العلمية باللغة العربية عن الحلقات المختلفة لتاريخ الموسيقى العربية ؟
- ٣ — إعداد تقرير يشمل تاريخ السلم الموسيقى العربى وتطوّراته فى العصور المختلفة .
- ٤ — إحصاء أهم المخطوطات العربية التى تبحث فى الموسيقى مع بيان ما نشر منها وما ترجم إلى لغة أخرى مع تعليق أو شرح .
- ٥ — ما المخطوطات التى لم يتم نشرها وما وسائل طبعتها ؟
- ٦ — إلى أى مدى يمكن أن تستفيد البلاد العربية من نشر هذه المخطوطات ؟



## الفصل الثانى

### تقارير اللجان

#### ١ - لجنة التسجيل

##### التقرير العام

##### جدول الأعمال :

عهد إلى لجنة التسجيل فى بحث المسائل الخمس الآتية :

( ١ ) تسمع اللجنة القطع التى تختارها من البيان المقدم من كل طالب وتوصى بتسجيل ما ترى فائدة فنية فى تسجيله .

( ٢ ) تعين اللجنة القطع التى لها أهمية خاصة والتى يراود تسجيلها على قالين من الشمع ليكون نجاحها محققا .

( ٣ ) أية الطرق أفضل لتنظيم محفوظات الأسطوانات ؟

( ٤ ) كيف تدرس هذه المستندات ؟

( ٥ ) على أى نظام ترتب المحفوظات الفونوغرافية ؟

##### بيان الأعمال

##### سماع واختيار القطع ذات الأهمية الخاصة :

( ٨ ) فرقة من العازفين عزفا بلديا من القاهرة .	( ١ ) فرقة مراكشية .
( ٩ ) « مغنيات ( عوالم ) من القاهرة .	( ٢ ) « عراقية .
( ١٠ ) « طبل ومزمار بلدى من القاهرة .	( ٣ ) « تونسية .
( ١١ ) « زار ( غناء ورقص ) .	( ٤ ) « جزائرية .
( ١٢ ) « مغنين ريفيين من الفيوم .	( ٥ ) فرق سورية .
( ١٣ ) « سودانية .	( ٦ ) مسعود جميل بك ( تركيا ) .
	( ٧ ) فرقة معهد الموسيقى الشرقى بمصر .

وقد شهدت اللجنة أيضا حفلة ذكر من طائفة الدراويش في تكية المولوية . وحضرت حفلة دينية للطائفة اللبكية وحفلة دينية أخرى في كنيسة المعاقبة للأقباط الأرثوذكس بمصر القديمة . وبعد حضور هذه الحفلات قررت اللجنة تسجيل بعض ما سمعته على أن تتبع في ذلك المبادئ المبينة بعد ( ص ٩٦ وما بعدها ) .

تود اللجنة أن يكون في ميسور الذين يهتمون بدراسة الموسيقى الشرقية كيفما اختلفت بيئاتهم أن يحصلوا على ما يسجله المؤتمر تبعا للقواعد التي تحددها لجنة تنظيم المؤتمر، وأن تكون كشوف الأسطوانات وطاقاتها مكتوبة بلغتين ( العربية وأخرى أوروبية ) .

وللاجابة عن السؤال الثاني من أسئلة البرنامج كلفت اللجنة رئيسها انتقاء تسجيلات تعاد تعبئتها مرة أخرى إذا أمكن زيادة في الاحتياط . وهذه التسجيلات تختار من بين القطع الممتازة في نوعها ولا سيما العراقية منها .

وطلبت اللجنة تنفيذا لرغبة الأستاذ بيلا بارتوك أن يكبس ويسحب تسجيلا الاسطوانة الواحدة، بحيث تمكن المقارنة بين أسطوانتين مختلفتين لقطعة واحدة يعزفها العازفون أنفسهم، لتأتى دراسة وجوه الاختلاف التي تظهر في عزف نفس القطعة .

### الخطط التي يجب اتباعها

واللجنة لضيق وقتها لم تتمكن إلا من وضع برنامج تشرع اليوم في العمل به على حسب القواعد الآتية مجيبة بذلك عن ثلاث المسائل الأخيرة الواردة في برنامج أبحاثها . وهذه هي القواعد التي اتبعتها اللجنة بقدر الامكان في أعمالها :

#### ( ١ ) بحث القطع التي يرى تسجيلها واختيارها :

رأت اللجنة أنه لا يجوز في التسجيل الاقتصار على ما له قيمة فنية موسيقية كبيرة ، وأن الأولى أن تسجل أيضا كل قطعة تمثل تمثيلا صادقا للحالة الراهنة للموسيقى في كل جهة أو كل فرقة سمعتها .

ورأت اللجنة أن تتجنب الموسيقى التي لم تحافظ على النغمة الشرقية ، والتي تحاكي الموسيقى الأوروبية الحديثة في أقبح صورها ، لأن تسجيل مثل هذه الموسيقى لا يصح أن يظهر في معهد أهم أغراضه التعليم . وحاولت اللجنة جهد استطاعتها أن تعطى كل فرقة موسيقية فكرة شاملة عن إحدى مجموعات (نوبة أو فصل) أو عن غناء ديني الخ . وذلك لتسجيل مثال لكل من الأجزاء التي تتألف منها .

اما فيما يختص بالمقامات الأخرى فقد طلبت اللجنة أن تسجل بوجه خاص الفواتح ( التقاسيم والبشارف والسماعيات ) التي لا تعزف على الوحدة والتي تعزف على آلة مفردة أو تغنى بصوت مفرد تصحبه آلة واحدة . فهذه الفواتح ( تقاسيم وغيرها ) هي التي احتفظ فيها بالأسلوب المتواتر على أصدق شكل ، وهي التي تعبر عن كنه المقام بأدق تعبير ممكن . وحاولت اللجنة أيضا أن تسجل بالنسبة لكل جهة مجموعة المقامات ( الفواتح ) والأوزان لمقارنتها ودراستها . كما حاولت بالتسجيل أن تمهد لدراسة المقارنة للمقام الواحد في الجهات المختلفة .

ورأت اللجنة في بعض الأحوال أنه يجب تسجيل الأغاني المسجلة فعلا من أسطوانات تباع ، ولم يكن لديها من الوقت ما يتسع لتحقيق مبلغ مطابقة هذه الأسطوانات للأغاني المسموعة . واعتزمت اللجنة زيادة على ذلك أن تسجل أنواع السلم المختلفة والأوزان لتخزين منها مستندات جديدة ، كما رأت أنه يجب أن يكتفى بحفظ أصول الأسطوانات التي سجلها المؤتمر أو صورها . وهي ترجو أن تتخذ الوسائل لضمان حفظ الصور بمعهد الموسيقى الشرقى . واللجنة ترجو اتباع ما اختطته من مناهج .

وقد عملت اللجنة باقتراح الأستاذ فون هورنبوستل فقررت باجماع الآراء عظم الأهمية التي تستفاد من الموسيقى الريفية ومن الأغاني المرتبطة بالحياة العامة . فان بجانب موسيقى المدن المهيذبة موسيقى أخرى أسهل منها ، هي موسيقى تلك الفرق الريفية أو القبائل الرحالة أو أغاني أفراد غير موسيقيين مرتبطة بأعمالهم ( أغاني أوقات العمل وأغاني الملاحين وأغاني الباعة في الطرق وهي شائعة في القاهرة ) وهذه الأغاني معروفة ، وهي في التطور الحاضر السريع معرضة للضياع ، وإن أهميتها لا تنحصر في أنها من الأغاني الأهلية المتواترة إذ أن طابعها القديم غير المؤلف قد يهدينا إلى فهم الموسيقى القديمة (Classique) وهي في كثير من البلاد مصدر الإلهام لهذه الألحان الساذجة الجميلة . ويكفى أن نذكر في هذا الموضوع عن روسيا موسورسكى ورمسكى كورساكوف واسترافنسكى الخ . وعن أسبانيا البييتس ودفالا وغيرهما . ومن بين الموسيقيين الحاضرين في هذا المؤتمر الأستاذ هندميت والأستاذ بيلبا بارتوك يمكنهما أن يذكرنا لنا أهمية هذا الإلهام في مؤلفاتهما .

والبحث عن هذه الموسيقى في الأرياف وبين القبائل الرحل يفضل البحث عنها في الطبقات السفلى للندن . واللجنة في سبيل هذه الأبحاث ترى من واجبها أن توصي باتباع الخطة التي ترافق هذا التقرير (ملاحق رقم ١) وهذه الخطة تبين الطريقة المثلى التي يجب اتباعها للوصول إلى أحسن غرض لاسيما في القرى وفي القبائل ، كما تبين مختلف الأغاني التي يمكن سماعها وخير الأسئلة التي يحسن وضعها . واللجنة توجه النظر

إلى المزايا التي تعود من أن يضم إلى الوفود التي ترسل إلى القرى وبين القبائل إخصائيون يعرفون اللهجات المحلية والشعر وانظمة الاحتفالات وأجناس ساكنى المناطق التي يزورونها .

ولتحقيق هذه الأبحاث يسر اللجنة عند نهاية هذا المؤتمر أن يصحب الدكتور الحفنى الدكتور لاهمان للقيام بدراسة هذا الموضوع ، فإذا تعسر ذلك صحبه أحد أعضاء معهد الموسيقى الشرقى ، وأن يستمر التعاون بين مصر وأوربا بتقديم مصر معلوماتها فى الموسيقىات الشرقية وتقدم أوربا مالىها من طرق المقارنة التي اختبرتها فى كثير من المناطق ، ويمكن أن يرسل إلى أوربا بعض الشبان المصريين ليمرنوا على هذه الأبحاث أو أن يستدعى إخصائى إلى القاهرة ليشارك هو ومعهد الموسيقى الشرقى فى هذا الشأن .

### (ب) التسجيل :

فما يختص بالتسجيل ترى اللجنة ما يأتى :

( ١ ) أن يعتمد فى الاختيار على المبادئ المذكورة آنفا .

( ٢ ) أن يسجل بقدر الامكان فى نهاية كل أسطوانة مطلق أوتار الآلة الوترية ، وسلم آلات النفخ ، والإيقاع وحده ، ونغمة " لا " المتعلقة بالديابازون . وإذا وجد موسيقى متمرن وممكن جدا صح الاعتماد عليه فى تسجيل المقام .

( ٣ ) أن تحرر وقت التسجيل بطاقات تحقيق على المثال المبين فى الملحق ( رقم ٢ ) ولاجتناب التكرار عند وجود فرقة ( أوركسترا ) يجب أن تحرر البطاقات الآتية : بطاقة خاصة بالفرقة وأخرى خاصة بالعازف وثالثة خاصة بالقطع ، وهذه البطاقات تشير إلى السابقة دون أن تنقل كل ما تحتوى عليه .

( ٤ ) أن تتم هذه البطاقات بفوتوغرافيات إذا أمكن ، لبيان قطع الرقص وتصوير بعض الطرق لعزف الآلات أو بعض حركات المغنى وإشاراته وتعبيرات وجهه ، ويكون ذلك بالسينما وتفضل الناطقة منها . وفى بعض الأحيان تؤخذ صور بطيئة للأوضاع التي تختار ، ( يرجع إلى الملحق رقم ٣ من التقرير ) .

( ٥ ) ويجب أن يتم التسجيل باثبات نصوص القطع كما يغنيها أهلها ، وأن تكون مدونة على حسب نطقهم (١٠) وأن تدون الملاحظات الخاصة بالآلات وأجزائها المختلفة واستعمالها الفنى الخ وبالمقامات والأنغام وصلتها بالأعياد والعادات وأوقات أدائها إن وجد ذلك .

(١٠) ويجب أن تؤخذ النصوص حتى ولو كانت الأحوال لا تسمح بأخذها بدقة ، فانها على أى حال بعد مقارنتها بالأسطوانة ستعين الإخصائى فى عمله ، ولو كانت هذه النصوص غير صحيحة أو جزئية جاز أن يستعين بها مع الأسطوانة الإخصائى فى عمله ويجب ذكر الأحوال التي لم تراعى الدقة فيها عند النقل .



( ٦ ) بناء على اقتراح الدكتور هاينز ترى اللجنة إمكان استعمال رسم بياني آلى ( ميكانيكى ) للتموجات الموسيقية ، وتشير إلى وجود أساليب خاصة بنظرية ( سيفرس وروتز ) عن الطرق المختلفة للتعبير، بها يتأتى اختيار أنواع الانشاء الموسيقى العربى .

والبيانات السابقة ترجع إلى التسجيل فى ( الاستوديو ) وهى وحدها تؤدى إلى نتيجة مرضية ، وأما السائح الذى يسافر وحده دون أن يتمكن من أن يحمل معه إلا قليلا من الأدوات نخيره أن يستعين بالفونوغراف ( اديسون ستاندر ) وهو أسهل آلة عرفت حتى اليوم وأرخصها .

والأفضل أن ترسل وفود تحمل هذا الفونوغراف لتقتطف مجموعة من هذه المستندات من مقرها حينما يتعسر حضور العازفين إلى القاهرة ، وأن يكلف أفراد ذوو كفاية بالقاهرة تعبئة هذه المجموعات على أكمل وجه فى عصرى\* .

### ( ج ) محفوظات الاسطوانات :

المستندات التى اختيرت وجمعت طبقا للبيانات المتقدمة تحفظ فى خزانة الأسطوانات ويمكن تنظيمها طبقا للبادئ الآتية :

#### ١ - التقسيم :

يستحسن أن تقسم خزانة الأسطوانات ثلاثة أقسام :

( أ ) قسم مصر .

( ب ) قسم البلاد الأخرى ذات الثقافة الاسلامية .

( ج ) قسم البلاد الخارجة عن تلك الثقافة .

ويعنى فى كل هذه الأقسام بموسيقى المدن والأغاني القروية والأغاني المرتبطة بالحياة العامة .

#### ٢ - الموظفون :

من المستحسن أن تتوافر المعلومات الموسيقية فى الموظفين الذين يعهد اليهم فى الإشراف على خزانة الأسطوانات والتسجيل وجمع الموسيقى ، وأن يكون لهم إلمام تام بأساليب العمل ومعرفة وشغف بالأغاني القروية والأغاني التى ترتبط بالحياة العامة .

\* ولزيادة الإيضاح انظر محفوظات الأسطوانات فترة ٥ ( أدوات التسجيل ) .

### ٣ — شراء الأسطوانات :

ومن الضروري لفائدة مصر وجميع البلاد ذات الموسيقى العربية أن تكون كشف الأسطوانات شاملة لما في خزانة حفظها من الآن إلى أن يتم تنظيم هذه الخزانة ، وأن يتولى معهد الموسيقى الشرقى من الآن جمع هذه الكشوف .

ويجب أن تكون هذه الكشوف فى كل بلد مصحوبة ببيان يحرره إخصائيون يبينون فيه الأسطوانات التى لها أهمية من وجهة الدراسة <sup>(١)</sup> ، والتى يجب شرائها لتكون بين ما يحفظ بالخزانة .

وستشكر البيئات التى تهتم بالموسيقى الشرقية فضل معهد الموسيقى الشرقى إذا تكرم فأرسل إليها نسخا من كشف الأسطوانات المشار إليها ، ويحسن إصدار قانون يحتم إرسال نسخة من كل أسطوانة تؤخذ إلى تلك الخزانة كما هى الحال فى إرسال الكتب <sup>(٢)</sup> ، وينتخب بعض الأسطوانات المصنوعة فى مصر للاحتفاظ بها .

### ٤ — أدوات التسجيل :

وأفضل آلة فى الوقت الحاضر للتسجيل يستعملها السائح المنفرد الذى لا يمكنه أن يحمل إلا بعض أدوات خفيفة هى الجهاز القديم الصغير ذو الأسطوانات ( من نوع اديسون ستاندر ) غير أنه يجب أن تكون هذه الآلة محكمة الصنع .

ولكثرة النفقات اللازمة لنقل آلات التسجيل الكهربائية وتركيبها نرى من الاوفق إرسال وفود إلى بلاد مصر النائية لتسمع ما يغنيه الناس هناك ، وتطلب إلى من ترى أن غنائهم جدير بالعناية أن يحضروا إلى القاهرة على نفقة دار حفظ الأسطوانات حتى تسجل الأغاني المختارة فى ( الاستوديو ) . والأفضل أن تتفق خزانة المحفوظات هى وشركة من شركات الفونوغرافات الكبيرة بدلا من تشييد ( استوديو ) لتسجل به كل ما يلزم من المقطوعات الحديثة ، لأن مثل هذا ( الاستوديو ) كثير النفقة بسبب الحقوق التى تمنح هذه المقطوعات الحديثة ، ولأنه يجب استخدام مهندسين فنيين لا يمكن إبقاؤهم باستمرار فى خزانة حفظ الأسطوانات . ويجب دراسة مسألة الآلات الكهربائية للتسجيل التى يمكن نقلها ولا توجد للآن آلة تفى بالفرص المطلوب . وقد وجه جناب المسيو شندلر نظر اللجنة إلى وجود آلة حديثة فى أمريكا استعملتها بعثة لامب فى بلاد التبت وقد حققت الغرض المنشود .

ويحسن أيضا دراسة السينما الناطقة التى يمكن الاعتماد عليها عمليا للأبحاث التى سبقت الإشارة إليها .

---

(١) وقد قبل مسعود جميل بك عن تركيا والمسيو شوتان عن الجزائر ومرا كش أن يحجرا البيانات اللازمة لكشوف هذه الأسطوانات ، وقد طلب من غيرهم فى بلدان أخرى عمل مثل هذه الكشوف .

(٢) فى كثير من بلاد أوربا يودع المؤلف نسختين من كل كتاب فى دار الكتب الحكومية .

٥ - الصيانة :

( ١ ) لما كانت الأسطوانات سريعة التلف حسن ألا يستعمل من كل أسطوانة سجلها المؤتمر إلا عدد محدود وأن يحفظ الباقي . أما فيما يختص بالأسطوانات التي سجلت للتجارة واشترتها دار حفظ الأسطوانات فيحسن انتقاء نسختين من كل أسطوانة ذات أهمية، وأن تستعمل إحداها وتحفظ الأخرى .

( ب ) ويحسن لتجنب سرعة تلف الأسطوانات ألا تستعمل في الدار غير الأبر الخشبية في الأحوال الخاصة ، أما الأبر المعدنية فتستعمل في الحفلات \* .

( ج ) ولما كانت أسطوانات الشمع أسرع إلى التلف من الأسطوانات العادية وجب لضمان حفظها :  
أولا — عمل أصول ( أمهات ) يتيسر بها عمل أسطوانات أخرى ، وهي طريقة قليلة النفقة  
سيقوم بها الأستاذ فون هورنبوستل في برلين .

ثانيا — نقلها مباشرة على أسطوانة أخرى بطريقة كهربائية ، ولدى بعض الشركات آلات تسهل هذه العملية .

( د ) لما كانت شركات الفونوغرافات لا تحافظ على أصول الأسطوانات أو الصور الأخرى التي تسجلها إلا بضع سنين ، حسن إصدار قانون يخول خزانة حفظ الأسطوانات أن تعين الصور التي ترى فيها أهمية كبيرة والتي يجب على الشركات قبل إتلافها أن تقدمها لتلك الخزانة لتشتريها بثن المعدن .

( هـ ) يجب على خزانة حفظ الأسطوانات ان تستوثق من أن طريقة صيانتها وترتيبها واختيار محال حفظها تكفل حفظها وخصوصا الرقيق منها فان الحرارة قد تصيبها بضرر عظيم .

٦ - كشوف الأسطوانات ( الكالوج ) :

يجب ترتيب الأسطوانات على حسب المناطق ( ترتيبا هجائيا ) وعلى حسب الأنواع في كل منطقة .  
ويجب عمل كشف مذيّل بفهرس مرتب على حسب المواد يرشد إلى الأسطوانات ومحال وجودها ، كما يجب تحرير هذا البيان عن كل منطقة بعمل بطاقات يدوّن فيها اسم المقام واسم التوقيع واسم النوع ونوع الأغاني . ويجب أن يحتوى الفهرس على كل بيان لازم للرجوع إلى الكلمة الأصلية .

\* وهذه الأبر الخشبية يمكن استعمالها مرات عدة إن برت مثله الشكل ، وهي تستعمل في الفونوغراف العادى . أما الأبر الخاصة الجراء التي عليها علامة فونو مثلا فتستعمل للالتقاط بالكهرباء .

٧ - الاذاعة :

لا يسمح بدخول خزانة حفظ الأسطوانات إلا للاخصائيين ، لأن الأسطوانة قابلة للتلف بسرعة . ويجب اعتبار تلك الدار كقسم حفظ المخطوطات في دار الكتب ، لا يدخله إلا عدد قليل من الاخصائيين . ولكي يعلم الجمهور مدى ثروة تلك الخزانة يجب أن تقام حفلات غناء بالفونوغراف الكهربائي من نوع ( Pick up ) الذي لا يعطى صوتا قويا ، وأن يذكر في هذه الحفلات إيضاح موجز عن الأسطوانة . ويمكن إلقاء محاضرات في الراديو إذا لم يكن ذلك متعذرا . وجبذ اللجنة رأى الأستاذ بارتوك ، وهو أن تباع بعض الأسطوانات التي يرغب المؤتمر في تسجيلها ، وليس الدافع لذلك الفائدة التجارية ، وإنما الغرض منه أن تنتشر الموسيقى العربية بين جمهور كبير ينشد الثقافة ويتطلع إلى معرفة تلك الموسيقى .

ولم يقبل كثير من المعنين أن يسجل غنائهم إلا على شرط ألا تباع أسطواناتهم ، لذلك يجب ألا تدخل هذه الأسطوانات فيما هو معد للبيع . أما الأسطوانات الأخرى فيجب قبل بيعها الاتفاق مع أصحابها أو مع من أرسلوها ، وكذلك مع الشركة ( وقد ضمن لهم من قبل أنها لن تباع ) ويمكن تكليف الشركة أن تباع بعد تعديل العقد إذا اقتضى الحال ذلك على شرط أن يدفع إلى معهد الموسيقى الشرقي جزء من ثمن كل أسطوانة تباع .

( د ) دراسة مستندات دار حفظ الأسطوانات والانتفاع بها :

إذا ما جمعت هذه المستندات ترى اللجنة حينئذ استخدامها لغرض الدراسة والتعليم ، أما فيما يختص بالدراسة فيجب أن تدون المستندات المسجلة بجميع تفاصيلها لاعطاء فكرة تامة لعزف فردى . ولهذا الغرض يجب أن تستعمل نوتة دقيقة ما أمكن ، بحيث تشمل المسافات التي هي أصغر من نصف المقام وتدل دلالة واضحة على علامات ضربات الطبل على حسب تفاوت ارتفاعاتها ، وتحدد بالضبط رنين الصوت والآلات واللهجات والتركيب الموسيقي \* .

وقد أريد بتسجيلات المؤتمر تسهيل هذه التدوينات ، وبفضل هذه التدوينات والأسطوانات يمكن إجراء الأعمال التحليلية للتمكن من إظهار مميزات الموسيقى الشرقية ، وتلك هي الغاية المنشودة من هذه الأبحاث . ويجب أن تستعمل خزانة حفظ الأسطوانات لفهم الموسيقى الشرقية ( انظر خزانة حفظ الأسطوانات فيما سبق - رقم ٧ إذاعة ) كما يجب أن تفي بأغراض التعليم على حسب تعليمات اللجنة المختصة . ولا ينبغي إغارة أية أسطوانة مما بتلك الدار للسماع أو للحفظ مخافة تعريضها للتلف أو الكسر . كما أنه لا يمكن استخدام الأسطوانات المسجلة بالمؤتمر في التعليم ، فإن اللجنة تظن أنه يمكن استخراج عدد خاص منها بالمدارس يصحب بملاحظات موجزة تناسب الأطفال .

\* وضعت في أوربا طرق عدة لعلامات النوتة للموسيقى الشرقية ، ولذكر منها طرق فون هورنبوستل ومتحف الأصوات بجامعة باريس ( سترن - متحف الأصوات شارع برناردين رقم ١٩ باريس ) .

## خاتمة

لما كان الغرض من هذا التقرير إيماناً بالانتفاع به في الأعمال المستقبلية كان من المفيد تلخيص مسائله :

( أ ) فيما يختص باختيار القطع المسجلة لا يجوز أن ينظر من يجمعها إلى أساليب التأليف ، ولكن يجب أن يراعى في ذلك القطع ذات الأهمية الخاصة بكل نوع وكل منطقة وكل قبيلة . فقد يكون لهذه النماذج قيمة كبيرة في الدراسة التاريخية وقد تصبح في الحال أو المستقبل مصدر نفحات للموسيقين ، ويجب أن يهجر كل ما يحمل طابع التقليد السطحي للموسيقى الأجنبية وليس له أصل ولا طابع خاص في الإنشاء التلحيني .

( ب ) كل نوع من الموسيقى يجب جمعه من الأفراد العارفين به من قديم الزمن ولهم فيه مرانة واعتياد لا من الأفراد الذين درسوه من زمن قريب .

( ج ) تعد خزانة حفظ الأسطوانات لحفظ المستندات المجموعة ، وتقوم مع ذلك بخدمة التعليم وأبحاث العلماء ، وتكون تلك الخزانة أساساً لدراسات تاريخ الموسيقى والمقامات والأوزان والتلحين والسلام والآلات ومسائل التعليم وهي الأعمال التي ألقت لها لجان المؤتمر الأخرى ما

القاهرة في ٢٨ من مارس سنة ١٩٣٢

رئيس اللجنة

دكتور روبرت لانحان

سكرتير اللجنة

راغب مفتاح



## ملحقات تقرير لجنة التسجيل

( وهي ثلاثة ملحقات )

### الملحق الأول

تعليمات للمكلفين تسجيل الموسيقى وعلى الأخص الموسيقى الريفية  
والموسيقى التي تتصل بالحياة العامة

يجب أن تتوطد رابطة من الثقة والميل بين من يغنى أو يعزف ومن يلتقط الأغنية . ويجب التغلب على الحياء والتخوف من الوقوع فيما يثير الضحك وهو ما يحصل في أغلب الأحيان . وأهم شيء أن يكون الانسان سهل الخليقة مستقيما محبوبا ، وأن يحدد ما يبحث عنه ، وأن يفهم جيدا بأن المراد أن يحصل على أغنية لا كما يغنيها موسيقى محترف بل يكفي أن تغنى بصوت منخفض ، وأن الذى يبحث عنه هو الأغاني التي تتصل بجميع أعمال الحياة ، ويجب على الانسان ألا يخشى أية سخرية كما يجب عليه أن يتزود بالصبر ، لأن من يسأله سيجيبه دائما في أول الأمر بأنه لا يعرف شيئا . دع الثقة تتوطد شيئا فشيئا ، ثم غن بصوت منخفض بعض الأغاني وأظهر الاهتمام والميل ، وحينما تذلل هذه العقبات يتم التعاون . وليس المراد الاكتفاء باختيار ما له أهمية موسيقية حقيقية ، بل تسجيل مختلف أنواع الموسيقى التي تصادفها . والأفضل تسجيل كل شيء وتدوينه حتى الأغاني المعروفة لفرد أو اثنين إذا ظهر أنها متواترة في الجهة المزورة . ويحسن تجنب القاء الأسئلة الدقيقة بل الواجب أن تؤجل لوقت آخر ، وينبغي ألا تفسد النغمات بالمقاطعة وأن يتبع الانسان حركة الغناء ويستمر في الاصغاء . ومن المفيد تدوين كشف بأنواع الأغاني وأن يسمع هذا التدوين بتوجيه من يغنى إلى مختلف الأنواع .

مثال ذلك :

١ - أغاني العمل :

للزراعة : البذر والحراث وغير ذلك .

أعمال الطرق : الحفر ، ورفع الأثقال ، وأعمال الصناعات ، والأغاني المسجوعة ، وأغاني السرور بعد انقضاء العمل .

٢ - أغاني الحب .

٣ - أغاني الرقص .

- ٤ — أغاني الحرب .
  - ٥ — أغاني الصيد .
  - ٦ — أغاني السير : مرشدو القوافل ، والسير البطيء والسريع ، والجمالون والجمالون وغير ذلك .
  - ٧ — غناء الحركة فوق الماء : المجدفون والملاحون .
  - ٨ — أغاني أرجوحات الأطفال .
  - ٩ — أغاني الأطفال والألعاب .
  - ١٠ — نواح الجنائز : الشكوى في ساعة الموت وترنيم الجنائز وأناشيد ذكر الموتى .
  - ١١ — الأغاني الشافية من الأمراض والطاردة للشياطين .
  - ١٢ — أغاني السحرة وأغاني الاستسقاء ونحوها .
  - ١٣ — الأغاني الدينية : الحفلات الدينية والأذان وتلاوة الكتب المقدسة وأغاني التضحية وغير ذلك .
- ”وفي هذه الطوائف الأخيرة (من عشر إلى ثلاث عشرة) إذا أريد تجنب الفشل التام الذي يمكن أن يعوق الاستمرار في العمل يحسن ألا يشمرع فيها إلا بعد الانتهاء من الأنواع الأخرى ، ويجب ألا تطلب إلا بعد ثقة واطمئنان “ .
- ١٤ — غناء الحنين إلى الأوطان : التأسف على الوطن .
  - ١٥ — الأغاني الملكية : الملك والرئيس والحفلات الخاصة بهما (عند الخروج والتشريفات وغير ذلك) .
  - ١٦ — الأغاني التي تمثل واقعة تاريخية .
  - ١٧ — أغاني المضحكين (وفي هذه يجب أن يتحقق من حذف الأجزاء المخلة بالآداب) .
  - ١٨ — أغاني التجار .
  - ١٩ — أدعية الشحاذين .
  - ٢٠ — أغاني القمر التي تغنى ليلة تمه .
  - ٢١ — أغاني الختان .
  - ٢٢ — نداء الرعاة والجليلين ، وحكاية الأصوات ، وصباح الصيد ، وصباح الطرق ، ويجب للحصول على الأغاني أن يمارس الانسان شؤون الحياة من المهد إلى اللحد : ميلاد وطفولة وختان وواجبات دينية وسياحات وعمل وصيد وحرب وزواج وولادة وأمراض وجنائز، وكل هذه الحوادث تهيب المناسبة لمختلف الأغاني .



ويحسن بعد ذلك الشروع في التسجيل أو التدوين بالنوتة ” ويلزم أن تستعمل في النوتة علامات خاصة “ والأفضل أن نصل إلى مرتبة التدوين هذه في الوقت الملائم من غير تعجل أو إبطاء .

ومن أهم الأمور في التسجيل أن تبين اللحظة التي تنتهي فيها الأغنية ، وقبل هذه اللحظة بنصف دقيقة يقف الانسان أمام المغنى ويدها مبتعدتان ، ثم يقرهما شيئا فشيئا حتى تتقابلا بالضبط عند انتهاء القطعة ، وبهذه الطريقة يعرف المغنى اللحظة المناسبة لانتهاه .

ويحسن إذا دعت الحال أن يوضح القائم بالتسجيل لمن يسجل أصواتهم كيف تعمل الآلة ، وبذلك يوقظ فيهم الاهتمام والتطلع ، وهما أعظم مشجع لهم ولا سيما لمن يترددون في إعطاء أغانيهم .

ولا يتجنب هذا إلا إذا خيف أن يحول دون نجاح العمل باعتقاد من تسجل أصواتهم أن هناك أرواحا شريرة مؤذية ، وهذا شاذ جدا .

ويحسن تدوين أوزان النقرات بتسجيل شكل الحركات ومختلف الضربات التي لا يستطيع الأسطوانة أن تؤديه .

وحيثما يتم التسجيل أو التدوين بالنوتة يحسن أن يتم العمل بالتصوير الشمسي والبيانات ، وذلك بتصوير المغنين أو العازفين والآلات التي عزف بها ووضع بيان لكل أغنية ، على أن تكون هذه البيانات على نحو ما في الكشف الآتى الذى يتبع في جميع البلاد وأن لم يكن تاما . وينبغى أن تتجنب مضايقة الارادات القوية ، وألا تسأل كالمثجن ، واجتهد أن تحصل في محادثتك على أكثر ما يمكن من المعلومات باتباع بيانات مجموعة الأسئلة .

### التعليمات التى تصحب التسجيل

الاسم الكامل لكل مغن أو عازف .

محل إقامتهم بالضبط ، وأن لم يكونوا مولودين فيه فليبين مسقط رأسهم (وتضاف بقدر الامكان البيانات المتبعة : العمر والعمل والدين ونحو ذلك والجنس عند الاقتضاء ، وإذا كان الموسيقى يعرف الموسيقى الأوروبية أو سبقت له سياحة في بلاد أخرى) .

اسم الأغنية أو اللحن وبيان نوعها إن كانت غناء حب أو رقص أو عمل أو أرجوحة الخ وترجمة اسم الأغنية واللغة التى وضعت بها .

وصف الآلات التي عزف بها مع أسمائها .

اجتهد أن يكون متن الأغاني بلهجة البلاد ، وبين اسم هذه اللهجة . ولو فرضنا أن متنا من هذه المتون كان حافلا بالأغلاط فإنه لا يعدم أن يكون مفيدا ، وهو يسمح للاخصائي بواسطة التسجيل أن يصحح المتن .

أضف بقدر الامكان البيانات الآتية :

( أ ) نوع الأغنية وارتباطها بالأعياد أو العادات ولأية مناسبة غنيت .

( ب ) يتن إذا كانت الأغنية معروفة ، ثم بين الجهات المنتشرة فيها .

( ج ) القدم : هل يظن المغني أن الأغنية التي غناها قديمة ولماذا ؟ هل كان يعرفها أبوه وجده ؟

( د ) بعض تفصيلات عن الآلات : وصفها وكيف تستعمل ومتى تستعمل وفي أية جهة وهل هي قديمة ؟

ترجمة المتون المغناة بقدر المستطاع ولو كان بها غلط .

## الملحق الثاني

### التعليمات المطلوبة لتسجيل الموسيقى العربية

لكل فرقة (أوركستر) :

تأليف الفرقة (الأوركستر) وأسماء الموسيقيين .

تبين الآلة التي عزف بها كل موسيقى "الاسم الوطني وما يرادفه إن وجد" وتوصف الآلات غير العادية بإيجاز .

لكل موسيقى بطاقة خاصة :

الاسم واللقب

العمر

محل الإقامة

محل الميلاد

المهنة

الدين

بيان الجنس أو القبيلة إن اقتضت الحال .

هل يعرف الموسيقى الأوربية ؟

هل ساح ؟

أين تلقى الموسيقى ؟

لكل قطعة مسجلة بطاقة خاصة :

الاسم بالضبط والبيان الخاص إن وجد .

هل عزفت القطعة في ظروف خاصة وما هي "أعياد ، ساعات اليوم الخ" ؟

هل يعرف الموسيقيون مدى المنطقة التي تعزف فيها هذه القطعة ؟

هل يظن الموسيقيون أن القطعة قديمة ؟

هل يعرفها الشيوخ حينما كانوا شبابا ؟

يدون المتن المغنى بخط عربى مع ترجمته ولو كان به خطأ ، بأن كان يمثل لهجة خاصة لا يعرفها أحد ، وإذا كان هناك شك فى صحة المتن فليبين .

تتم هذه البطاقات بقدر الامكان :

( أ ) بصور شمسية طبقا للبيانات المدونة فى الملحق الثالث وعند الاقتضاء برسوم تقريبية ( كروكية ) فنية .

( ب ) ويوضع للآلات بيان يتناول أدائها الفنى والأجزاء التى تتركب منها هذه الآلات .

( ج ) يوضع لكل قطعة شرح كاف للمقامات ” والمسائل الخاصة “ والأوزان ونوع الانشاء التلحينى .

## الملحق الثالث

### الصور الشمسية المتممة لتسجيل الموسيقى العربية

( ملخص المحضر رقم ٦ للجلسة الثانية المنعقدة في يوم الخميس ١٧ من مارس سنة ١٩٣٢ )

يجب أن تمثل الصور الشمسية :

- ( ١ ) مجموع الفرقة (الأوركستر) مع أوضاع الموسيقيين العادية حينما يعزفون .
- ( ٢ ) صورة لكل موسيقي على انفراد وهو يعزف "إن كان نموذجاً للطبقة التي هو منها على الأخص" فتؤخذ له صورة رأسه وحده .
- ( ٣ ) وإذا كانت الآلة الموسيقية صغيرة لا تظهر جلياً في الصورة الشمسية وهي في يدي الموسيقي أخذت صورة مكبرة للآلة مع يدي الموسيقي الذي يعزف بها ، وإذا أخفت يداها جزءاً من الآلة صورت وحدها .
- ولا فائدة من تصوير صور عدة آلات متشابهة عزف بها موسيقيون مختلفون ، ويحسن أخذ صور لمختلف الأوضاع ، كأن يصور العازف وهو يعزف بآلته ، وألزم ما يكون ذلك في آلات النقر كالطبول وما شاكلها .
- وهذه الصور الشمسية يجب أن يؤخذ موجبها بحجم معتدل ( $10 \times 7 \frac{1}{2}$ ) حتى يمكن استعمالها في الفانوس السحري .



بيان المقطوعات التي أتمت اللجنة تسجيلها والتي قامت  
بتعبئتها شركة الجراموفون

---

تنبيه:

أعضاء المؤتمر والمعاهد والجماعات العلمية والموسيقىون يمكنهم شراء نسخ من  
الاسطوانات التي سجلها المؤتمر (وهي المبينة فيما يلي من الكشوف) . ويمكن  
الاستفهام عما يختص بهذا الشأن من سكرتارية المؤتمر بوزارة المعارف العمومية





## الجوقة العراقية

رقم الأسطوانة	اسم القطعة	وجه	امم المغنى أو العازف	ملاحظات
H.C. 20	يا يوسف الحسن...	١	كسرت في أثناء الطريق	
	» »	٢		
H.C. 21	» »	٣		
	» »	٤		
H.C. 22	ما دار حسنه بشعر	١		
	» » »	٢		
H.C. 23	راحت ليالى الينا	١		
	» »	٢		
H.C. 24	» »	٣		
	» »	٤		
H.C. 25	» »	٥		
	» »	٦		
H.C. 26	الويل ويلي	—	محمد أفندي القبانجي	
	لا تظنوا عيني تمام	—		
H.C. 27	خذ العيش واغتم...	١		
	» »	٢		
H.C. 28	كيف يقوى على الهوى	١		
	» »	٢		
H.C. 29	» »	٣		
	» »	٤		
H.C. 30	» »	٥		
	» »	٦		
H.C. 31	مالى أرى الهم	١		
	» »	٢		
H.C. 32	» »	٣		
	» »	٤		

• الأسطوانات المكتوب أمامها "كسرت في أثناء الطريق" قد كسر شمعها والمتنظر إعادة تمثيلها •

(تابع) الجوقة العراقية

رقم الأسطوانة	اسم القطعة	وجه	اسم المغنى أو العازف	ملاحظات
H.C. 33	أَسْلَمَ وَلَا ذَاكَهَا لِي ...	١	محمد أفندي القبانجي	كسرت في أثناء الطريق
	» » ...	٢		
H.C. 34	أَرَى آثارَهُمْ فَأَذُوبُ شَوْقًا ...	١		
	» » ...	٢		
H.C. 38	مَنْ يَوْمَ فَرَجَاكَ ...	١		
	» » ...	٢		
H.C. 39	» » ...	٣		
	» » ...	٤		
H.C. 35	تَقَاسِمُ سُنُورٍ (أَوْج) ...	—	يوسف أفندي باتو	
	» كَنَّهُ (عِشَاقِي) ...	—	صالح أفندي شميل	
H.C. 36	» عَوْدٍ (لَا مِي) ...	—	عزوري أفندي	
	» قَانُونٍ (بِخِجَاةٍ) ...	—	يوسف أفندي مير زعفرور	
H.C. 37	نَسَمَةُ أَوْزَانٍ عَلَى الْهَفِّ ...	—	إبراهيم أفندي صالح	
	» » الدَّمِيكُ (مِطْلَبُهُ) ...	—	يهودا أفندي شماس	
H.C. 56	بِأَصَاحِ رَبِّمِي جَفَوْنِي ...	١	محمد أفندي القبانجي	
	» » » ...	٢		
H.C. 57	» » » ...	٣		
	» » » ...	٤		
H.C. 58	طَهَّرَ فُؤَادَكَ بِالرَّاحَاتِ تَطْهِيرًا ...	١	محمد أفندي القبانجي	
	» » » ...	٢		
H.C. 59	يَا قَاعِيسَ الطَّرَفِ ...	١		
	» » ...	٢		
H.C. 60	» » ...	٣	عزوري أفندي	
	» » ...	٤		
H.C. 61	تَقْسِمُ عَوْدٍ حَكِيمِي وَدَشْتِي ...	—	عزوري أفندي	
	» قَانُونٍ حِجَازٍ وَخَنَابَاتٍ ...	—	يوسف أفندي مير زعفرور	

(تابع) الجوقة العراقية

رقم الأسطوانة	اسم القطعة	وجه	اسم المفتي أو العازف	ملاحظات
H.C. 62	تقسيم سنور طاهر وحديدي ...	—	يوسف أفندي باتو	كثرت في أثناء الطريق
	» سنور سيكاه وعليلاري ...	—		
H.C. 63	» سنور عريون واروفا ...	—	—	كثرت في أثناء الطريق
	» كانه محمودي ورشدي ...	—		
H.C. 64	» » أجبوري واوشار ...	—	صالح أفندي شميل	كثرت في أثناء الطريق
	» » نواه وأرواح ...	—		
H.C. 114	طلت باليل ولم تبد صبا ...	١	—	
	» » » ...	٢	—	
H.C. 115	» » » ...	٣	—	
	» » » ...	٤	—	

قانون سوري

H.C. 107	تقسيم حجاز كار وصبا ...	—	فوزي أفندي القاطعجي	
	تقسيم راست وسيكاه ...	—		

الجوقة التونسية

H.C. 40	نوبة راست الذيل (الاستفتاح وأول الصدر) ...	١	محمد بن حسن ومحمد الشريف	
	نوبة راست (باقي الصدر) ...	٢		
H.C. 41	» (الآبيات) ...	٣		
	» (البطايحي الأول) ...	٤		
H.C. 42	» (باقي البطايحي الأول والثاني) ...	٥		
	» ( » الثاني) ...	٦		
H.C. 43	» (توشيه) ...	٧		
	» ( » ) ...	٨		
H.C. 44	» (برول) ...	٩		
	» (درج) ...	١٠		
H.C. 45	» (الخفيف) ...	١١		
	» (الحسم) ...	١٢		

(تابع) الجوقة التونسية

ملاحظات	اسم المثنى أو العازف	وجه	اسم القطعة	رقم الأسطوانة
		١	نوبة راس (العادة) ...	H.C. 46
		٢	» ( » ) ...	
		—	يا أهل ودي (قصيدة) ...	H.C. 47
		—	أقبل البدر في الصباح ويا الأسير ...	
		—	كم دعينا لغيركم فأبينا (قصيدة) ...	H.C. 48
		—	زارني منيقي (موشح) وآل فومي ...	
		—	ألحاط ظي (قصيدة) ...	H.C. 49
		—	انظر لحالي وما جرائ (موشح) ...	
		—	استخار طبع الرهاوي والبدل ...	H.C. 50
		—	» » العراق والسيكاه ...	
		—	قصيدة طبع الحسيني ...	H.C. 51
		—	طبع الراسم والرمل مايه ...	
		—	» النوا والأصعين ...	H.C. 52
		—	» رست المذيل والرمل ...	
		—	» الأصفهان والمزموم ...	H.C. 53
		—	» المسايه ومحير سيكاه ...	
		—	لا إله إلا الله ...	H.C. 54
		—	اجلبها يا ماشطه ...	
		—	تعلية المطاهر ...	H.C. 55
		—	هلاوا الله وهلاوا ...	
		—	هاونهم شبح بالعين ...	H.C. 83
		—	في غيبتي يا بيا ...	
		—	معذور جل النواير ...	H.C. 84
		—	وشم ياوشام ...	
		—	اللي رني بات مرتاح ...	H.C. 85
		—	يا ناري يا كبر عذافي ...	
		—	وقص الغيطة ...	H.C. 86
		—	» فزاني ...	

محمد بن حسن ومحمد الشريف

## ألحان تركية

ملاحظات	اسم المعنى أو العازف	وجه	اسم القطعة	رقم الأسطوانة
		١	كدلى حجاز كار واسيل أفندى ...	/ H.C. 77
		٢	» » » » ...	\
		—	حجاز كار سماعى مرحوم جميل بك ...	/ H.C. 78
		—	زيبق (رقص) ... ..	\
		—	مندرا ... ..	{ H.C. 79
		—	خلق شرق (معنى وطنبور) ...	
	مسعود جميل بك (طنبور)			

## الجوقة الجزائرية

		١	نوشيه ... ..	/ H.C. 10
		٢	» ... ..	\
		١	شمس العشيّة تصفر ... ..	/ H.C. 11
		٢	» » » ... ..	\
		١	حرق الضنى ... ..	/ H.C. 12
		٢	» ... ..	\
		١	لا زال دهرك ... ..	{ H.C. 13
		٢	» » ... ..	
		١	الكرمى — رانى نهواك ... ..	/ H.C. 14
		٢	باقى رانى نهواك والانصراف ...	\
	الحاج العربي بن صارى ورضوان بن صارى			

(تابع) الجوقة الجزائرية

رقم الأسطوانة	اسم القطعة	وجه	اسم المغنى أو العازف	ملاحظات
H.C. 15	استخباروليالى ...	—	الحاج العربي ابن صارى ورضوان بن صارى	
	يا مقابل ...	—		
H.C. 16	كن فى عشق على حذر ...	—		
	بننا فى هنا ...	—		
H.C. 17	على من ما كون ...	—		
	قطر الندى ...	—		
H.C. 18	يحيا بكم كل أرض ...	—		
	قم ترى الزهر ...	—		
H.C. 19	فاح البنفسج ...	—		
	الورد يفتح فى الحدود ...	—		
H.C. 87	قم دير الجزائر ...	—		
	يا عشاق ...	—		
H.C. 88	الربيع أقبل يا إنسان ...	—		
	سلى همومك ...	—		
H.C. 89	ما للانعام ييكى ...	—		
	تلسان والعليا ...	—		
H.C. 90	هاجوا على الفكر ...	—		
	قتلتى من غير شرع ...	—		

الجوقة المراكشية

السيد محمد الشويكة	—	البغية والطبع ...	H.C. 1
	—	توشيه ...	
	—	أهلا بكم ...	H.C. 2
	—	حبي معى ...	
	١	يوم عجيب ...	H.C. 3
	٢	» » ...	

(تابع) الجوقة المراكشية

رقم الأسطوانة	اسم القطعة	وجه	اسم الملقى أو العازف	ملاحظات
H.C. 4	فر تكامل ... ..	—	السيد محمد الشويكة	
	عج بالحنى ... ..	—		
H.C. 5	بجانى قار ... ..	—		
	كل من يهوى ... ..	—		
H.C. 6	عنى لغير جمالكم ... ..	—		
	غيتك وتوشيه ... ..	—		
H.C. 7	صبحنا فى روض ... ..	—		
	يا عشاق قد أعبا صبرى ... ..	—		
H.C. 8	أهدى نسيم الصبا ... ..	—		
	مالت الثريا وكيف يستريح ... ..	—		
H.C. 9	حبي حين نرمقه ... ..	—		
	جول ترى المعانى ... ..	—		
H.C. 70	سلام على أهلى ... ..	—		
	يا بوريق الغورى ... ..	—		
H.C. 71	أتمنى زمانى بما أرتضى ... ..	—		
	أنتم مقصده ... ..	—		
H.C. 72	لا تزيدها على سعدى بها ... ..	—		
	وأمسيت معشوقا ... ..	—		
H.C. 73	فلا قوة عندى ... ..	—		
	لا فرق الله شمل العاشقين ... ..	—		
H.C. 74	وسخر له الله ... ..	—		
	لهم أظهر المولى ... ..	—		
H.C. 75	حبيبك عن مقل العباد ... ..	—		
	عمرى عليك تشوقا ... ..	—		

## الحنان مصرية

رقم الأسطوانة	اسم القطعة	وجه	اسم المفتي أو العازف	ملاحظات
H.C. 128	قل لي رأيت ايه ... ..	١	محمد أفندى نجيب	كسرت في أثناء الطريق
	» » ... ..	٢		
H.C. 129	» » ... ..	٣		
	» » ... ..	٤		
H.C. 130	» » ... ..	٥		
	من حبك أول بقربك ... ..	٦		
H.D. 3	فؤادى من لحاظك ... ..	١		
	» » ... ..	٢		
H.D. 4	يا وصل شرف ... ..	—		كسرت في أثناء الطريق
	طال الجفا من محبوبى ... ..	—		
H.D. 5	على الملاح أنت الأمير ... ..	١		كسرت في أثناء الطريق
	» » ... ..	٢		
H.D. 6	حظ الحياة ... ..	١		كسرت في أثناء الطريق
	» » ... ..	٢		
H.D. 7	مليكى أنا عبدك ... ..	١		كسرت في أثناء الطريق
	» » ... ..	٢		
H.D. 8	قده المياس زود وجدى ... ..	١		
	» » ... ..	٢		
H.D. 9	» » ... ..	٣		
	أهل الجمال والصفاء (موال) ... ..	٤		

## الحنان المرحوم الشيخ سيد درويش

محمد أفندى البحر	١	دقت طبول ... ..	H.C. 99
	٢	» » ... ..	
	—	أدى الشمس والقمر ... ..	H.C. 100
	—	لما أشوف وش الحبيب ... ..	
	—	أنا المصرى — يا حياة الروح ... ..	H.C. 101
	—	ده وقتك وده يومك ... ..	



(تابع) ألحان مصرية

رقم الأسطوانة	اسم القطعة	وجه	اسم الممثل أو العازف	ملاحظات
H.C. 91	فريد المحاسن بان...	١	داود أفندى حسنى	
	» » »	٢		
H.C. 92	من يوم عرفت الحب	١		
	» » »	٢		
H.C. 93	شربت الصبر	١		
	» »	٢		
H.C. 94	أصبر العشق...	١		
	» »	٢		
H.C. 95	» »	٣		
	» »	٤		
H.D. 1	أعشق الخالص لحبك	١		
	» » »	٢		
H.D. 2	ما أحب غيرك	١		
	» »	٢		
H.C. 96	كل يوم أشكى من جراح قلبي...	١		
	» » »	٢		
H.C. 97	طف بكأس الراح	١		
	» » »	٢		
H.C. 98	نور العيون شرف...	١		
	» » »	٢		
H.C. 116	أصل الغرام نظرة...	١		
	» » »	٢		
H.C. 117	كادنى الهوى	١	عزيز أفندى عثمان	
	» »	٢		
H.C. 118	» »	٣		
	جذدى يا نفس حظك	—		
H.C. 119	فى البعد ياما	١		
	» »	٢		

(تابع) ألحان مصرية

موشحات

رقم الأسطوانة	اسم القطعة	وجه	اسم المغنى أو العازف	ملاحظات
H.D. 22	ليالى الوصل — يانديمى ... .. هجرنى حبيبي ولا ذنب لى — ياقوام	—	الشيخ درويش الحريرى	
	البان ... ..	—		
H.C. 146	ياغزالا قد أعار الظبي — املالى يادرى — بدرى أدركأس الطلا — مأنس الأعطاف ... ..	—		
H.C. 131	كثير النفار — هبت رياح المحبة ... هجرنى قدغنى — ياغزالا مامس عجبا...	—		
H.O. 132	ناعم الخلد المورد — هات بدرى شمس راحى — جل من قد صاغ ... طاف بالأقداح ... ..	—		
H.D. 23	زالت الأتراح ... .. ياحنجل الأقار — املالى الأقداح — رشيق القد — يا حلو الى ...	—		
H.C. 147	أنا لا أسمع المليم — أملى بحياتك — يا هلالا ... .. هل على الأستار — هجرنى حبيبي ولا ذنب لى (بياق) ... ..	—		
H.C. 148	كحل السحر — بالذى أسكر ... .. غضى جفونك — أهوى قرا ... .. يوم تزورنى — سبحان رب كلك والعناية صدف ... ..	—		
H.C. 134	ياحسن المعانى — سيدى افعل ما يمسرك ريم فلا — قام يسعى ... .. بدا رفى كفه ... ..	—		

(تابع) ألحان مصرية  
موشحات

رقم الأسطوانة	اسم القطعة	وجه	اسم المغنى أو العازف	ملاحظات
H.D. 10	في سبيل الحب — من كنت أنت حبيبه رصع اللجين — أيها الممرض — أفدى ثملا ... ..	—	الشيخ درويش الحريري	
H.D. 11	برزت شمس الكمال ... .. غصن بان قد تبدى — عرج على ريم رامه — هات اسقنى — ما احتيالى	—		
H.D. 12	بالتهاوند الكبير والخانة ... .. رشيق القد — رمان بسهم ... .. ياليلة الوصل — تنمش الأرواح ...	—		
H.D. 13	جل منشى — زارنى منشى — كللى يا سحيب زارنى باهى المحيا ... ..	—		
H.C. 135	» » » ... .. أشرق البدر المقتدى ... .. اشفعوا لى — قدسركت ... ..	١ ٢		
H.C. 136	إن يكن ساق المدامه — دولة الاسعاد قل لمعشوق الطبايع — أفديهم ريمًا — محبوبى قصد نكدى ... ..	—		
H.C. 138	افرع الروض — طال ليلى ... .. هى مليح يخلى — يا غصن البان ... .. املا واسقنى — يا هليلا ... ..	—		
H.C. 139	على ايش — ليالى طوال ... .. جل من أنشا جمالك ... .. شادن باللفظ — بأبى باهى الجمال ...	—		
H.C. 140	لما بان حى الغضبان ... .. بقية لما بان — ليت شعرى ... .. قم ولازم ... ..	—		
H.C. 141	آه من جور الفوالى — يامن روى القلب — ما لعينى أبصرت ... ..	—		
H.C. 142		—		

(تابع) ألحان مصرية

موشحات

رقم الأسطوانة	اسم القطعة	وجه	اسم المغنى أو العازف	ملاحظات
H.C. 143	ياساقى الندمان — صاح خبر فائر	—	الشيخ درويش الحريرى	
	— نجوم الليل ... ..			
	اسقنى الراح — يا غزالا زان عيبيه			
	— فتنا مطرب ... ..			
H.C. 144	نرى العقد — قم لنحو الحان ... ..	—		
	بدت من الخدر — قم بناحان الحيا			

مغنى بلدى (أغاني شعبية)

محمد أفندى العربى	—	أمال يا عيني أنا مالى يا عين ... ..	H.C. 108
		— حلو يارمان بلادده ... ..	
	—	ريس عدينى ... ..	H.C. 109
		— رقص الهوانم ... ..	
	—	عين الحسود فيها عود ... ..	H.C. 110
		— بكه السفر يا حبايب ... ..	

عوالم

المت أنوسه المصرية	—	مظاهر يا عود قرنقل ... ..	H.C. 112
		— الليله الحنه ... ..	
	—	زفة العروسة "يا طالعة طلعة البدر"	H.C. 113
		— وانظر بعينك ... ..	

(تابع) الحان مصرية  
(مزمار) طبل بلدى

رقم الأسطوانة	اسم القطعة	وجه	اسم المعنى أو العازف	ملاحظات
H.C. 102	الحاج للحمل — شجرة الظل ...	—	جوقة الحاج طه أبو مندور	كثرت في أثناء الطرب
	الرقص الاسكندراني ...	—		
H.C. 103	رقص بلدى ...	١		
	» » ...	٢		
	» » ...	٣		
	» » ...	٤		
H.C. 104	الرقص العربي ...	١		
	» » ...	٢		
H.C. 105	رقص واحدة ونصف ...	—		
	يارب توبه ...	—		
	ميزان الزرعى ...	—		
	السماعى الثقيل ...	—		

عرب الفيوم

H.C. 80	اللى جبل عاصى طاع جديد ...	—	—	
	أول ماندى بالزين ...	—		
H.C. 81	نشيد الفلاحين ( بلالة الملك ) ...	١		
	» » ( » ) ...	٢		
H.C. 82	» الصيادين ( » ) ...	١		
	» » ( » ) ...	٢		

زار سودانى

H.C. 111	زفة الطنبورة ...	—	جوقة الست فاطمة الشايبه	
	ياهر مرايه ...	—		

زار مصرى

H.C. 78	عنه سلطان ...	—	جوقة الست أم إبراهيم	
	روى نجدى ...	—		

(تابع) ألحان مصرية  
أوزان على الرق

رقم الأسطوانة	اسم القطعة	وجه	اسم المعنى أو العازف	ملاحظات
	تسعة أوزان بالرق	—	مصطفى أفندى العقاد	كسرت في أثناء الطريق
	خمسة عشر وزنا بالرق	—	»	»

مولوية (أتراك)

كسرت في أثناء الطريق	١	النعمة الشريف	H.C. 120
	٢	» »	
	—	تقسيم ناي بياق	
	—	تقسيم بياق ناي	H.C. 121
	—	بشرف دورى كبير	
	١	أزين الشريف بياق	H.C. 122
	٢	السلام الثانى	
	٣	باقى السلام الثانى...	H.C. 123
	٤	السلام الثالث	
	٥	السلام الثالث "باقى"	H.C. 124
	٦	» »	
	٧	السلام الرابع	H.C. 125
	٨	البشرف والدارج...	
	٩	التقسيم الأخير من العين	H.C. 126
	١٠	شمعى سلطان ولد	
	—	الكلينك	H.C. 127

طريقة الذكر الليثى

الشيخ أحمد البساتينى	—	يارب بالحل الحبيب	H.C. 65
	—	ويايك مقصود	
	—	رواح نعمان هلا نسمة تنعرا	H.C. 66
	—	يا سائق الضغن	

(تابع) ألحان مصرية  
(تابع) طريقة الذكر الليثي

ملاحظات	اسم المقفى أو العازف	وجه	اسم القطعة	رقم الأسطوانة
		—	بح الجحى ... ..	H.C. 67
		—	ناشدتك الله ... ..	
	الشيخ أحمد البساتينى	—	أغنا أدركنا ... ..	H.C. 68
		—	يا صبا بلغ اليهم سلامى ... ..	
		—	جعلنى عرامى فى عشقك مثل ... ..	H.C. 69
		—	وصى علينا ندامى الحان ... ..	

ألحان الكنيسة القبطية

كسرت فى أثناء الطريق	—	أبى ناف شوبى - أبأورو ... ..	H.D. 14
	—	ن أو ارشت - شيريه ماريا - اليلويه	
	—	شيريه نماريا - بنى ماى روى ... ..	
	—	بحى أفاز مارثوت - بحى بين يوت - فى	H.D. 15
	—	هيرى ... ..	
	—	صلاة دورة الحمل - صلاة الشكر ...	
	١	ميفالو ... ..	H.C. 145
	٢	» ... ..	
	—	ثلاث تقديسات - من مور الانجيل -	H.D. 16
	—	الانجيل ... ..	
	—	ختم قانون الايمان ... ..	H.D. 17
	—	تقديس الشارويم ... ..	
	—	مجمع الآباء والقديسين ... ..	H.D. 18
	—	خاتمة القداس ... ..	
	—	إتاف إين فى اسخاى - ثوك فى جوم	
	—	خن أفران ... ..	H.D. 19
	—	المزمور الخزانى - اوريا ما فى ...	
	—	اوبى ايت خن فى - اومونوجتيس -	
	—	غولفونا ... ..	

(تابع) ألحان مصرية

(تابع) ألحان الكنيسة القبطية

رقم الأسطوانة	اسم القطعة	وجه	اسم المغنى أو العازف	ملاحظات
H.D. 20	الليلوياه - اخرستوس اناسى -	—	في إتي اواون... ..	كسرت في أثناء الطريق
	بي اوأوي - طون سين - بي ابنيما -	—	اوندرس ... ..	
H.D. 21	في اتشوب - اى اغاني - هان اشو -	—	اشوك غار - الك اى ... ..	
	في ايجي ناك - ان اهرى غار - بكلاوس	—	غار - اوكوتى جا انون - افنوتى	
	في اتاجفور ... ..	—	في اتشوب - اى اغاني - هان اشو -	
	في ايجي ناك - ان اهرى غار - بكلاوس	—	غار - اوكوتى جا انون - افنوتى	
	في اتشوب - اى اغاني - هان اشو -	—	اشوك غار - الك اى ... ..	
	في ايجي ناك - ان اهرى غار - بكلاوس	—	غار - اوكوتى جا انون - افنوتى	
	في اتاجفور ... ..	—	في اتشوب - اى اغاني - هان اشو -	
	في ايجي ناك - ان اهرى غار - بكلاوس	—	غار - اوكوتى جا انون - افنوتى	



## تقرير

عن رحلة في القطر المصرى ( بعد اختتام المؤتمر ) لاجراء بحث موسيقى

مقدم من

جناب الدكتور روبرت لانجمان

رئيس لجنة التسجيل

إجابة لما ارتآه حضرات أعضاء مؤتمر الموسيقى العربية ، قمت برحلة لجهات شتى في القطر المصرى لدراسة موسيقى البلاد الغنائية والآلية في بيئاتها الطبيعية ، ونقل نماذج منها بالحكاكى ( الفونوغراف ) . وتفضلت وزارة المعارف ، ولها الشكر ، بتقديم خمسين جنيا استدبعض نفقات الرحلة ، وقد دفع لى هذا المبلغ على شريطة أن أقدم لها قرصا ( أسطوانة ) من كل نوع من أنواع الأقراص التى أخذت فى خلال رحلتى . وهذه الأقراص سترسل إليها من دار حفظ الأسطوانات ببرلين عند ما تسمح الحالة المالية لهذا المعهد باستخراج هذه الأقراص وطبعها بالكهرباء ، لأن حال المعهد المالية الآن مصابة بنقص شديد . ولم يكن الغرض من رحلتى تصيد قطع موسيقية قومية بطريق المصادفة ، ولكنى اتبعت خطة واضحة مرسومة ، وهذه الخطة تشتمل على دراسة جميع الأقطار التابعة للتمدين الاسلامى ، والغاية منها دراسة هذه الموسيقى بكلياتها وجزئياتها مع أخذ نماذج مميزة لها بالفونوغراف توصلا إلى عمل بيان تفصيلى دقيق لذلك .

كانت رحلتى فى مصر ترمى إلى تأدية الغرض نفسه الذى قامت به لجنة التسجيل التى كان لى شرف ريامتها كما كان الغرض منها أن تكون حلقة اتصال لدراساتى السابقة التى خصصتها بالموسيقى المغربية والطرابلسية . ولم يسبق نشر نتائج هذه الدراسات إلا فى مقالات مجزأة ، فنشرت مقالة فى سنة ١٩٢٣ بالسنة الخامسة من ( Archiv. f. Musikwissenschaft ) بشأن موسيقى مدينة تونس وأخرى نشرت فى ( Festschrift f. Johannes Wolf. ) فى سنة ١٩٢٩ ببرلين وكانت تبحث فى آلات البدو الموسيقية وارتباطها بالموسيقى اليونانية القديمة . وقد أخذت فى هذا الحين أقراصا ( أسطوانات ) عددها نحو ٣٠٠ أسطوانة من طرابلس وتونس والجزائر وقد قمت الآن بتحليلها . أما فيما يتعلق بالموسيقى العربية من الوجهة النظرية فانى قمت بدراسة رسائل الكندى الموسيقية بمساعدة حضرة الدكتور محمود أحمد الحفنى وقد أخرجنا رسالة منها ( فى برلين سنة ١٩٣٠ ) مع الشرح والمتمن وأشرنا إلى أهميتها من حيث إنها مستند قديم .

وإنه بالنظر إلى مهام وظيفتي في براين كان لا بد من قصر زيارتي على شهر واحد وحصر أبحاثي مؤقتا في الموسيقى المصرية الريفية وقد اتخذت البلاد الآتية مراكزي :

من ٧ إلى ١٦ من أبريل ، طنطا ( لزيارة قرى الدلتا ) .

» ١٨ » ٢٧ » ، لزيارة الأقصر والواحة الخارجة .

» ٢٨ » ٢ » مايو ، الفيوم .

» ٣ » ٦ » ، القنطرة ( لسماع بدو شبه جزيرة سيناء ) .

وقد سمعت وسجلت أمثلة كثيرة من الغناء والموسيقى الآلية ، ولا يمكن بالطبع إعطاء وصف شاف عنها إلا بعد تحليل ما اشتملت عليه الأسطوانات . أما في تقريرى هذا فسأذكر بعض أمور جوهرية :

في الدلتا — تمتاز موسيقى الفلاحين في الجهة الشمالية كما يمثلها سكان الدلتا عن موسيقى الجهة الجنوبية بسعة نطاقها وثرأ ألحانها . وهى في تراكيبها قريبة جدا من أبسط أنواع موسيقى المدن ، ولكنها بالطبع لا تتأثر بنظام موسيقى المدن . وهناك نوع من الغناء المأثور عنهم وهو من النظم المطلق الإيقاع تغنى به الرجال ويسمى موالا ، وهذا في الغالب يغنى على الأرغول . وطريقة استعمال الأرغول ونوع النغم واتحاده مع الموال يمكن اعتبارها من مميزات موسيقى الفلاحين في الوجه البحرى . وقد لاحظت بدقة نغمات الأرغول المختلفة التى تنشأ من استعمال قطع من الغاب يركب بعضها فوق بعض ، وبها ثقوب . وبهذه الجهات أيضا أنواع عدة من أغاني النساء ، تغنى في الولائم والأفراح وعند اشتغالهن في جنى القطن أو للتسلية .

الوجه القبلى — أما موسيقى فلاحى الوجه القبلى فتجنى نحو أغاني بلاد المغرب في الإيقاع والتلحين ، وهنا كما في الشاطئ الشرقى لتونس يمكن أن يكون السكان قد أخذوا عن البدو أشكال الأغاني .

وقد حانت لى فرصة وأنا بالأقصر لدراسة نوع من الأغاني خاص بمصر ، وهو ما يتغنى به الملاحون في النيل . ومن المحقق أن هذه الأغاني ليس لها مثيل في الجهات الأخرى من شمال إفريقيا التى ليس بها مجارى أنهار قصيرة ينضب معظمها ويحف . وقد قضيت بالأقصر وقتا في سماع الأغاني النوبية ، للحصول على فكرة عن الفن الصوتى لسكان الجهة المجاورة للجنوب ، وقد لاحظت فرقا أساسيا في النوبيين ومن يجاورهم شمالا فلم يكن هذا الفرق في لغتهم فحسب ، بل كذلك في اللحن والإلقاء .

أما في الواحة الخارجة فإنني ( كما فعلت في الدلتا ) بحثت في أغاني الرجال والنساء والأولاد بحثنا دقيقا وهذا في الحقيقة استمرار للعمل نفسه الذي قمت به في تونس والجزائر والذي هو على أهميته لا يعني به عادة إلا قليلا .

الفيوم — هناك علاقة موسيقية كبيرة بين البدو الذين يعيش معظمهم في أكفاف الواحة والذين اتخذوها في حالات كثيرة موطناً لهم وبين بدو تونس ، وبخاصة طرابلس ، وتحس هذه العلاقة أيضاً في الإلقاء . والخلاف الوحيد إنما هو في التسمية وعددتراكيب التلاحين الذي يقل في مصر ، ويزيد حيث اتجهنا إلى تونس ، وبحسب ما أعلمه يعود إلى التناقص في الجزائر . ولفهم هذا يلزم الإنسان أن يتبين تاريخ تجوال قبائل البدو وبذلك يمكن الوقوف على ما إذا كان عدد الطرق التي في موسيقى البدو المصرية تمثل الحالة الأصلية أو أنها على النقيض من ذلك حصل بها اضمحلال في أثناء جولان البدو عند عودتهم إلى البلاد الشرقية .

شبه جزيرة سيناء — إن أغاني شبه جزيرة سيناء تختلف اختلافا شديدا عن أغاني البدو في الجهات الغربية والتي تغنى في الفيوم . وإني قابلت أفرادا كثيرين من قبائل البدو بمحطة الحجر الصحي ( الكرنيتية ) بالقنطرة ، فأظهر كثير منهم مهارة موسيقية وانشراحا للغناء ، وقد غنوا علاوة على طرق الغناء الصوتي الصافي أغاني على الرباب ، ونساؤهم يمكن استمالتهم للغناء . ومع ذلك لا يمكن البت بشأن موسيقى البدو الشرقيين إلا بعد تعرف الموسيقى في الشام وشبه جزيرة العرب . ويمكن القول مع ذلك بأن طراز الغناء البدوي الذي على وتيرة واحدة يمتد من النيل إلى المغرب ، ولكن أمثلة الموسيقى البدوية الآسيوية التي سمعتها في شبه جزيرة سيناء هي من تقاليد مختلفة ولو أنها ذات صلة بها .

هذا وبعد أن قمت بالرحلة ، أريد أن أعبر عن شكري لجميع من عاونني من الأشخاص وهم حضرات : الدكتور الحفني مفتش الموسيقى بوزارة المعارف ، ومجد أفندي عارف المفتش بوزارة الزراعة بطنطا ، والدكتور أحمد حسين المفتش بوزارة الزراعة ، وحضرة أحمد رشدي بدفده ، وحضرة عبدالرحمن محمد زيدان بأبي جندير ( بالفيوم ) ، والدكتور محمد عبد الخالق بالقنطرة ، وكذلك جميع من أسمعوني غناء وآلات موسيقية .

وأرجو أن تكون رحلتي ذات فائدة من جملة وجوده ، إذ ربما كان لها بعض الأهمية من وجهة البحث الموسيقي . وقد أبنت أن الموسيقى المصرية الريفية من بعض فروعها ترتبط ارتباطا وثيقا بموسيقى جيرانها على جانبي القطر المصري ، وهذا أمر هام لدراسة الموسيقى العربية في المستقبل جملة . أما عن

القطر المصرى نفسه فقد حاولت أن أمهد الطريق لعمل وصف موسيقى عنه ومثل هذا الوصف يحتاج إليه على الأقل بقدر ما يحتاج إلى معرفة المظاهر الأخرى للحياة المصرية واللهجات. ولكن هذا يحتاج إلى استطلاع جهات القطر المصرى ، ومديرتى المنيا وأسيوط، والواحات الشمالية، وصحراء العرب .

ولا تنحصر فائدة ما قمت به فى البحث العلمى بل تتعداه الى الموسيقى العملية بمصر فى الوقت الحاضر. فمن الممكن أن موسيقى المدن تستمد قوة جديدة من الموسيقى الريفية كلما أمكن معرفتها معرفة أدق . وسأعمل بارشاد حضرة صاحب السعادة عبد الفتاح صبرى باشا وكيل وزارة المعارف ، فأبدأ باستيعاب الأقراص (الأسطوانات) الشاملة لأغاني الملاحين إذ أنها ربما تكون إلهاما للحنين فى وضع أناشيد بحرية. وآمل أن الأسطوانات الأخرى تساعد على تذكير المصرى المثقف بما يملكه من ذخائر الفن الموسيقية لسكان بلاده ، فإذا نجح فى أن يستمد تلك الروح ، فإن ذلك ينهض بموسيقاه ويحول بينه وبين الخطر الداهم ، وهو خطر تسرب الموسيقى الأجنبية إلى الأغاني المصرية .

## ٢ - لجنة المقامات والإيقاع والتأليف

### التقرير العام

أبتدأت اللجنة بعقد أول جلسة لها في يوم الثلاثاء ١٥ من مارس سنة ١٩٣٢ الساعة العاشرة صباحا وقد انتخب باجماع الآراء الأستاذ رءوف يكتا بك الأستاذ بمعهد الموسيقى باستامبول رئيسا والأستاذ صفور على أفندي الوكيل الفني بمعهد الموسيقى الشرقى سكرتيرا لهذه اللجنة .

وقد عقدت اللجنة تسع عشرة جلسة ، منها جلستان انتقلت فيهما إلى لجنة السلم للاشتراك في أعمالها . ثم نظرت اللجنة في بعض التقارير المقدمة إليها من بعض أعضاء المؤتمر ومن بعض الموسيقيين خارج المعهد . وبعد أن درست هذه التقارير قررت إحالة اثنين منها على لجنتي السلم والتعليم وأهملت منها ما لم يكن مؤيدا بالمستندات الكافية .

أما الكشف وبقاى التقارير فقررت اللجنة قبولها وهى الآتى بيانها :

١ - كشف بالمقامات الشرقية وعددها ٩٥ مقاما مقدم من جناب البارون دى ارلنجر وقد شاركه الشيخ على درويش في ترتيبها بحسب درجاتها الأساسية وتحليلها إلى أجناس .

٢ - كشف بالايقات الشرقية وعددها ١١١ إيقاعا مقدم من جناب البارون دى ارلنجر بالاشتراك مع الأستاذ على درويش .

٣ - تقرير مقدم من جناب البارون دى ارلنجر عن الموسيقى المغربية الأندلسية الأصل ومعه ثلاثة تقارير عن النوبة الأندلسية :

( أ ) النوبة الشائعة عند الجزائريين .

( ب ) » » التونسيين .

( ج ) » » المراكشيين .

٤ - كشف بثلاثين إيقاعا مستعملة في سوريا وعلى الأخص في حلب مقدم من الأستاذ على درويش .

٥ - كشف بالمقامات المستعملة في بلاد العراق وجزيرة العرب مقدم من الأستاذ سامى الشوا أفندي .

- ٦ - تقرير مقدم من حضرة الأستاذ على الجارم عن التأليف الغنائى بمصر .
- وقد فحصت اللجنة أيضا جهازا خاصا بضرب بعض الأوزان العربية والتركية ، وعددها ثلاثون ، ابتكره حضرة السيد أفندى عبد الحميد ، ورأت صلاحيته لأن يكون آلة تساعد فى تدريس الايقاعات ، على شرط أن يقوم صاحبها بالاصلاح الذى رأت اللجنة لزومه .
- وقد والت اللجنة اجتماعها فى الصباح والمساء للنظر فى جميع الأسئلة والتقارير الخاصة بها .

### ( ١ ) المقامات :

- ١ - حصرت اللجنة جميع المقامات المستعملة فى مصر وعددها اثنان وخمسون .
- ٢ - ورتبتها على حسب الدرجة الأساسية لكل منها ( انظر محضر الجلسة السادسة ) .
- ٣ - ثم حلتها إلى الأجناس المكونة لها .
- ٤ - ثم نظرت اللجنة فى جميع المقامات المستعملة فى بلاد سوريا وحلب ومراكش والعراق وجزيرة العرب ، وقارنت بينها وبين المقامات المستعملة بمصر .
- وقد تبين للجنة ما يأتى :

( أولا ) أن جميع المقامات المستعملة بمصر مستعملة أيضا فى سوريا وحلب ، غير أن مقام العشاق المصرى يسمى هناك حسيني بوسلك .

( ثانيا ) المقامات المستعملة بمراكش ، وعلى الأخص فى تونس ، وعددها ١٨ وجد منها ١٧ مقاما تستعمل بمصر ، غير أن أسماءها تختلف عن أسماء المقامات المستعملة عندنا ، وبعضها يختلف فى سيره اللحنى ، ومقام واحد وهو ( طبع عراق العجم ) يقابله مقام ( سلطانى العراق ) وليس مستعملا بمصر ( انظر جلسة ١٧ ) .

( ثالثا ) المقامات المستعملة فى بلاد العراق وجزيرة العرب وعددها ٣٧ منها ١٥ وجد لها مقابل بمصر ، والباقي لا يوجد لها مقابل ( انظر الجلسة الثانية عشرة ) ويمكن تحليل الخمسة عشر مقاما المذكورة إلى أجناس مادامت تشابه التى سبق تحليلها .

٥ - تناقشت اللجنة فى السؤال الخامس وقررت الاجابة عنه بالآتى :

”إنه ليس من الضروري أن يقيد المؤلف بالابتداء من أية درجة كانت لأى مقام كان على شرط مراعاة غماز النغمة ( sa dominante ) الذى لا يلزم أن يكون دائما الخامسة ( la quinte ) بالنسبة لأساس المقام فى الموسيقى العربية . ومعنى ذلك أن المؤلف فى مقام المحير مثلا الذى يظن وجوب الابتداء فيه

من درجة المحير ، ليس ملزماً أن يتبدى منها ، بل إن له الحرية التامة عندما يريد التلحين من ذلك المقام أن يتخذ أية درجة تكون مجاورة لغمازه وملائمة له . ويشترط أيضاً الرجوع إلى أساس النغمة الأصلية .

إن حضرات الأعضاء متفقون على أن الأصول الفنية المتواترة لا تقف حجر عثرة أمام خيال المؤلف ، فلا محل إذناً لتغيير قواعد المقامات ، لأن سبب وجود هذه القواعد مرتبط بالمستلزمات اللحنية والتكوين وطريقة معالجة هذه المقامات . ومن الضروري أن ينتهى الملحن بقرار المقام الذى استعمله .

### (ب) الايقاع :

١ — نظرت اللجنة فى التقرير المقدم من معهد الموسيقى الشرقى عن العشرين ايقاعا المستعملة فى مصر وتحليلها والنماذج اللحنية المبينة فيها تلك الايقاعات فأقرتها ( انظر الجلسة الثامنة ) .

٢ — نظرت اللجنة فى باقى الايقاعات المستعملة فى البلاد العربية ووافقت عليها .

( أولا ) الايقاعات المستعملة فى سوريا وحلب مع النماذج التلحينية عليها وعددها ثلاثون .

( ثانيا ) الايقاعات الشرقية بدون نماذج تلحينية عليها وعددها ١١١ وقد سبقت الإشارة إليها .

### (ج) التأليف :

أما فيما يختص بالأسئلة من ١ — ٧ من هذا الموضوع ، فإن اللجنة نظرت فى التقرير المقدم من المعهد الشامل لجميع أنواع التأليف الآلى والغنائى المستعملة فى مصر وميزاتها وعلاقتها بالايقاع ووافقت عليه ( انظر جلسة ١٣ ) .

ثم قرأت التقرير المقدم من حضرة الأستاذ على الجارم وقررت ضمه إلى التقرير المذكور .

ثم نظرت اللجنة فى التقارير الثلاثة المقدمة من جناب البارون دى ارلنجر عن النوبة الأندلسية ببلاد مراكش وتونس والجزائر ، واستحضرت رؤساء الفرق الموسيقية لهذه البلاد ، وقد حضروا المؤتمر ، فأقروا ماجاء بهذه التقارير . ثم تيسر للجنة عمل المقارنة بين هذه الأنواع من التأليف وما هو مستعمل وما هو غير مستعمل بمصر ( انظر جلستى ١٥ و ١٦ ) ، واستدعت اللجنة أيضاً رئيس الفرقة الموسيقية العراقية وبسؤاله عن أنواع التأليف الغنائى والآلى فى بلاد العراق وجدت خمسة منها غير مستعملة بمصر ، وأن سائر التأليف الغنائى والآلى المستعمل بمصر هو كذلك مستعمل عندهم . أعدا ”التريالوج“ (محاورة بين ثلاثة) و”التحميلة“ فانهما غير مستعملين هناك ( انظر جلسة ١٥ ) .

ثم قال الأستاذ على درويش إن جميع التأليف الغنائى والآلى المستعمل بمصر مستعمل بسوريا ما عدا "التريالوج".

ثم تناقشت اللجنة طويلا فى السؤال الخامس من هذا القسم وقررت أن يكون الرد عليه هكذا :  
"باب الاجتهاد مفتوح".

يظهر من التفصيلات المقدمة الذكر أن الأعمال الجسيمة التى قامت بإنجازها هذه اللجنة كانت من الأهمية بمكان . ونعتقد أن هذه أول مرة حصل فيها تحليل المقامات العربية المستعملة بمصر وغيرها من البلاد العربية إلى أجناس . وسيكون لهذا العمل العظيم أهمية خاصة فى الدراسات المستقبلية ، وسيكون الغرض منه وضع قواعد علمية للموسيقى العربية تجعلها متينة الأساس .

أما المجهودات التى بذلتها اللجنة فى موضوع فحص إيقاعات الموسيقى العربية فانها لا تقل أهمية عن سابقتها . وكثيرا ما اختلف بعض المؤلفين فى تصوير هذه الايقاعات الكثيرة العدد ، حتى إن من كانت لهم رغبة فى الحصول على صورة صحيحة منها كانوا دائماً مترددين فى أبحاثهم .

وقد نجحت اللجنة فى تبسيط هذه المسألة إذ حصرت جميع الايقاعات ، سواء المستعمل منها بمصر والمستعمل فى البلاد العربية الأخرى ، وحللتها مع بيان الحركات الخاصة بها ، وكتبت نماذج لتأجينية على أغلب هذه الايقاعات .

وقد كانت الأسئلة الخاصة بالتأليف المطروحة على اللجنة موضوع بحث مستفيض مصحوب بما يؤيده من التقارير المقدمة للجنة ، وإذا رغب أحد فى الوقوف على ما جاء بمحاضر الجلسات الخاصة بالتأليف فنحن على استعداد لتلاوتها عليه حتى يمكن أن يأخذ منها فكرة صائبة .

وبالاجمال يمكننا أن نقول إن لجنة المقامات والايقاع والتأليف قدّرت أهمية ماورد فى برنامج أعمالها وأتمت مهمتها بأمانة وإخلاص ما

رئيس اللجنة  
رعوف يكتا

سكرتير اللجنة  
صفر على



## بعض محاضر لجنة المقامات والایقاع والتألیف

قد رأینا أن ثبت هنا بعض محاضر جلسات هذه اللجنة فی أسبوعی الإعداد اللذین تقدما الأسبوع الرسمى للؤتمر وذلك لأهمية ما ورد بها إتماما لتقريرها العام :

### محضر الجلسة الثالثة

اجتمعت لجنة المقامات والایقاع والتألیف فی يوم الأربعاء ١٦ من مارس سنة ١٩٣٢ الساعة الرابعة بعد الظهر برئاسة الأستاذ رءوف بك یكّا وسكرتارية صفر أفندی علی وبحضور حضرات :

الأستاذ مصطفى بك رضا ، والأستاذ داود أفندی حسنی ، والأستاذ الشیخ درویش الحریری ، والأستاذ الشیخ حسن المملوک ، والأستاذ الشیخ علی درویش ، والأستاذ جمیل عویس أفندی ، والأستاذ کامل الخلعی أفندی ، والأستاذ سامی الشوا أفندی ، والأستاذ محمد أفندی عبد الوهاب .

وتباحثت فی حصر المقامات المستعملة فی مصر واستقر رأيها بعد المناقشة علی حصر المقامات الآتية :

یکاه — فرحفزا — شت عربان — حسینی عشیران — عجم عشیران — شوق افزا — طرز جدید — عراق — راحة الأرواح — دلکش حوران — فرحنک — یسته نکار — أویج — راست — سوزناک ( بلازیرکوله ) — ماهور — حجازکار — سازکار — شورك — نهاوند — کردیل حجازکار — نواثر — نکریز — بسندیده — طرز نوین — رهاوی — نهاوند کبیر — زنکلاه — کردان مصری — دلنشین — نهاوند مرصع ( المشهور بالسنبلة نهاوند ) .

ثم أرجأت اللجنة حصر سائر المقامات للجلسات التالية ، ورفعت الجلسة حین كانت الساعة السابعة والنصف ما

رئيس اللجنة

رءوف یكّا

سكرتیر اللجنة

صفر علی

## محضر الجلسة الخامسة

اجتمعت لجنة المقامات والإيقاع والتأليف في صباح يوم الجمعة ١٨ من مارس سنة ١٩٣٢ برئاسة الأستاذ رءوف يكتا بك وسكرتارية صفر على أفندي وبحضور الأعضاء الأساتذة :

الشيخ حسن المملوك وكامل الخلعي وداود حسني وسامي الشوا والشيخ علي الدرويش والشيخ درويش الحريري وجميل عويس .

ثم تلا حضرة مصطفى بك رضا الكتاب الوارد من جناب البارون دي ارلنجر ويتلخص في أن جنابه يأسف جدا لأن صحته لا تسمح له بحضور المؤتمر، ويود أن ينب عنه مصطفى بك رضا في هذه اللجنة، وأنه سبق لجنابه أن درس وحلل مع الشيخ علي درويش كل المقامات والضروب المقدمة للجنة، ويرغب جنابه في أن يخبر بكل الملاحظات التي تبديها اللجنة عن كل إيقاع ومقام، وأن يسمح لسكرتيه منوب أفندي السنوسي بحضور جلسات اللجنة بدون أن يكون له أي رأى . فقرر حضرة الرئيس أن ينظر في الجلسات القادمة فيما قدمه جنابه إلى اللجنة وأن يعطى عندئذ حضرة سكرتر البارون صورا من محاضر الجلسات الخاصة ببعضها ليرسل بها إلى جنابه .

ثم عرض سكرتير اللجنة البيان الخاص بالتقارير المقدمة من بعض الفنانين وبعض أعضاء المؤتمر وهي :

١ - كتاب من وزارة الخارجية رقم ٥٦ بتاريخ ١٠ من مارس سنة ١٩٣٢ ومعه تقرير من حضرة الدكتور محمد سالم رئيس النادي الموسيقي السابق بدمشق عن الموسيقى العربية وقد رأت اللجنة تحويله على لجنة السلم لأنه خاص بها .

٢ - تقرير من محمد فرج أفندي معلم الموسيقى يجلس بنى مزار المحلى .

٣ - تقرير مقدم من محمود غانم أفندي مدرس الموسيقى بمدرسة البنات الصناعية بالمنصورة .

٤ - تقرير مقدم من أحمد أفندي خليل مدير نادي الموسيقى الشرقية بامبابة .

٥ - خطاب من حضرة شريف طوسون العللاي أفندي ومعه كراسة بها بعض قطع موسيقية عربية على النوتة الفرنسية من مقامى الماهور والعراق .

٦ - خطاب من حضرة محمود حلمي أفندي رئيس لجنة التأليف والنشر الموسيقية بميدان باب الحديد خاص بالاقتراح المقدم منه .

- ٧ - جزء من تقرير الأستاذ أحمد أمين الديك أفندى العضو في لجنة السلم عن اختصار عدد المقامات .
- ٨ - مجموعة المقامات غير المستعملة في مصر المقدمة من الأستاذ سامى شوا أفندى .
- ٩ - كراستان تحتويان على بيان الأصول (الايقاعات) المستعملة عند السوريين ، وفي حلب خاصة ، مقدماتان من الأستاذ الشيخ على درويش .
- ١٠ - بيان بأنواع الموشحات المستعملة في سوريا وحلب خاصة مقدم من الشيخ على درويش .
- ١١ - إجابة حضرة صاحب العزة أحمد شوقي بك عن السؤال الخامس الخاص بالتأليف وبعد تلاوة ما تقدم قررت اللجنة استمرار النظر فيها بالجلسات المقبلة .
- ورغب حضرة الرئيس في أن تستمر الجلسة في إتمام المناقشة في السؤال الأول الخاص . حصر المقامات المستعملة في مصر .

ولكثرة الأعمال المعروضة على هذه اللجنة قرر حضرة الرئيس أن تعقد جلساتها في الصباح أيضا .

واستمرت اللجنة في حصر المقامات الباقية وهي :

البياتي ، الصبا ، العشاق المصري ، قرجفار ، حجاز ، أصفهان ، حسيني ، محير ، عجم ، طاهر ،  
عرضبار ، شهناز ، بوسه لك ، صبا بوسه لك ، كردى ، حسيني كلغاز ، سيكاه ، هزام ، مستعار ،  
مايه ، جهار كاه .

وانتهت أعمال الجلسة في الساعة الثانية عشرة ١٢

رئيس اللجنة

سكرتير اللجنة

رءوف يكتا

صفقر على

## محضر الجلسة السادسة

اجتمعت اللجنة في يوم السبت ١٩ من مارس سنة ١٩٣٢ الساعة التاسعة صباحا برئاسة الأستاذ رءوف يكتا بك ، وعضوية صفر على أفندي سكرتير اللجنة ، وحضرات الأساتذة جميل عويس أفندي ، الشيخ على درويش ، الشيخ درويش الحريري ، الشيخ حسن المملوك ، كامل الخلعى أفندي ، سامى شوا أفندي . مسعود جميل بك . داود حسنى أفندي . ونظرت اللجنة في السؤال الثانى وهو ترتيب المقامات على حسب الدرجة الأساسية لكل منها فوضعتها على حسب الترتيب الآتى :

المقامات التى تستقر على درجة اليكاه	المقامات التى تستقر على درجة حسينى عشيران	المقامات التى تستقر على درجة العجم عشيران
١ - يكاه	١ - الحسينى عشيران	١ - عجم عشيران
٢ - فرحفرزا		٢ - شوق افندرا
٣ - شت عربان		٣ - طرز جديد

المقامات التى تستقر على درجة العراق	المقامات التى تستقر على درجة الراست	المقامات التى تستقر على درجة الدوكاه
( ١ ) عراق	( ١ ) راست	( ٩ ) عجم
( ٢ ) راحة الأرواح	( ٢ ) سوزناك	( ١٠ ) طاهر
( ٣ ) دلکش حوران	( ٣ ) بلازيركوله	( ١١ ) عرضبار
( ٤ ) فرحناك	( ٤ ) ماهور	( ١٢ ) شاهناز
( ٥ ) بسته نكار	( ٥ ) ساركار	( ١٣ ) بوسه لك
( ٦ ) اوج	( ٦ ) شورك	( ١٤ ) صبا بوسه لك
	( ٧ ) نهاوند	( ١٥ ) كردى
	( ٨ ) كردىلى حجازكار	( ١٦ ) حسينى كلفزار
	( ٩ ) نوأثر	
	( ١٠ ) نكریز	( ١ ) البىاقى
	( ١١ ) بسنديده	( ٢ ) الصبا
	( ١٢ ) طرز نوین	( ٣ ) العشاق المصرى
	( ١٣ ) رهاوى	( ٤ ) قرجغار
	( ١٤ ) نهاوند كبير	( ٥ ) حجاز
	( ١٥ ) زنگلاه	( ٦ ) آصفهان
	( ١٦ ) كردان مصرى	( ٧ ) حسينى
	( ١٧ ) نهاوند مرصع	( ٨ ) محير
	( ١٨ ) المشهور بالسنبلة نهاوند دلنشين	

المقامات التى تستقر على درجة السيكاه	المقامات التى تستقر على درجة الجهاركاه
١ - سيكه	١ - جهاركاره
٢ - هزام	
٣ - مستعار	
٤ - مايه	

ثم تناول بحث اللجنة جزءاً من المقامات المرسلة من جناب البارون دي رلنجر التي شاركه في إعدادها الأستاذ على درويش وهي الآتي بيانها :

أولاً — المقامات التي تستقر على درجة اليكاه

اليكاه	...
شت عربان	...
فرحفا	...
سلطاني يكاه	...

ثانياً — المقامات التي تستقر على درجة عشيران الحسيني

حسيني عشيران	...
بياتي	...
بوسهك	...
نهفت	...
سوزدل	...
شوق طرب	...

ثالثاً — المقامات التي تستقر على درجة عشيران العجم

عجم عشيران	...
شوق افرا	...
شوق آور	...

رابعاً — المقامات التي تستقر على درجة العراق

عراق	...
راحت الأرواح	...
فرحناك	...
بسته اصفهان	...
دلکش حوران	...
أوج	...
بسته نكار	...
أوج آرا	...

لاحظ الشيخ درويش الحريري فساد تركيب هذا المقام معتقداً أن الأذن الصجيحة تمجده لعدم ملائمته الطبع السليم وقد أجريت التجربة بالصوت وعنى من هذا المقام الأستاذان على درويش وكامل الخليلي فوافق على هذا التركيب باقي الأعضاء .

وهنا لاحظ الأستاذ درويش رونقنا ... .. الحريري دون غيره فساد هذا التركيب

خامساً — المقامات التي تستقر على درجة الراس

راست	...
سوزدلارا	...
سوزنك	...
رهاوي	...
ماهور	...
زاويل	...
حيان	...
نيز راست	...
بسنديده	...
دلنشين	...
سازكار	...

ثم حضر حضرة الأستاذ إميل أفندي عريان سكرتير لجنة السلم ليقرأ علينا محاضر جاساتهم التي اشتركوا فيها للاطلاع والتصديق عليها وقد قرأها ووقعها الحاضرون .

ورفعت الجلسة في الساعة الأولى والنصف بعد الظهر  
رئيس اللجنة  
سكرتير اللجنة  
صفر علي  
رعوف يكا

## محضر الجلسة السابعة

اجتمعت اللجنة في يوم السبت ١٩ من مارس سنة ١٩٣٢ الساعة الرابعة بعد الظهر برئاسة الأستاذ  
رؤف يكتا بك وسكرتارية صفر على أفندي وبحضور الأعضاء الأساتذة الآتية أسماؤهم :  
الشيخ حسن المملوك ، كامل الخلعى ، سامى الشوا ، داود حسنى ، الشيخ على درويش ، مسعود  
جميل بك .

واستمرت اللجنة في فحص باقى المقامات المقدمة من البارون وهى كالاتى :

### باقى المقامات التى تستقر على درجة الراسـت

نهاوند	... .. لا ملاحظة عليه
النهاوند الكبير	» » ... ..
النواثر	» » ... ..
النكريز	» » ... ..
النهاوند سنبله	» » ... ..
الحجازكار—	لاملاحظة عليه إذا اعتبرت البوسه لك سى ناتوريل
الكرديلى حجازكار...	لا ملاحظة عليه
طرز نوين	» » ... ..

### المقامات التى تستقر على درجة الدوكاه

البياتى	... .. لا ملاحظة عليه
الحسينى	» » ... ..
المخير	» » ... ..
البياتى عربان	... .. يلاحظ وضع النيم إماهـور بدلا من الماهور فى حالة الصعود
القرجفار	... .. يستعمل النيم ماهور بدلا من الماهـور

وأحالت اللجنة على الشيخ على درويش المقامات المستعملة في مصر لتحليلها على حسب الاجناس .  
أما فيما يختص بالسؤال الرابع فقد قال الأستاذ على درويش إنه سيقدم كشفا بالمقامات المستعملة في تونس مع تحليلها ومقارنتها بالمقامات المستعملة في مصر .  
أما المقامات المستعملة في سوريا فهي التي سبق له وضعها مع جناب البارون دي ارلنجر وسيقدم الباقي منها في الجلسة الآتية :  
وقد سبق أن قدم الأستاذ سامي أفندي شوا كشفا بالمقامات المستعملة في بلاد العراق واليمن وعددها ٣٩ فكلفته اللجنة تقديم كشف بعد عمل المقارنة بينها وبين المقامات المستعملة في مصر .  
وسيقدمه في الجلسة المقبلة .

ورفعت الجلسة الساعة السابعة والنصف مساء ٤

رئيس اللجنة

سكرتير اللجنة

رءوف يكا

صفر على

## محضر الجلسة الثامنة

اجتمعت اللجنة في يوم الاثنين ٢١ من مارس سنة ١٩٣٢ الساعة التاسعة صباحا برئاسة الأستاذ رءوف يكتا بك وسكرتارية صفر على أفندى وبحضور الأساتذة الأعضاء الآتية أسماؤهم :

مسعود جميل بك ، كامل الخلعى ، داود حسنى ، الشيخ حسن المملوك ، جميل عويس ، سامى الشوا ، الشيخ على درويش .

وقدم الأستاذ سامى أفندى الشوا مجموعة المقامات التى سبق أن قدمها ميناها المقارنة المطلوبة . أما الأستاذ على درويش فانه لم ينته بعد مما طوّل بعمله فى الجلسة السابقة وسيقدمه بعد الظهر أو غدا .

ونظرت الجلسة فى السؤال الخامس من المقامات وأجابت عنه كما يلى :

إنه ليس من الضرورى أن يتقيد المؤلف بالابتداء من أى صوت فى أية نغمة ، على أنه يجب عليه مراعاة غماز النغمة ( sa dominante ) مع العلم بأن هذا الغماز لا يكون دائما الخامسة ( la quinte ) بالنسبة لأساس المقام فى الموسيقى الشرقية — ومعنى ذلك أن المؤلف فى مقام الحجير مثلا الذى يظن وجوب الابتداء فيه من درجة الحجير ليس ملزما أن يتبدى منها بل إن له الحرية التامة عندما يريد التلحين من ذلك المقام أن يتخذ أية درجة تكون مجاورة لغمازه وملائمة له .

ومن رأى جميع الأعضاء أن التراكيب الفنية المتواترة لهذه المقامات لا تعوق خيال المؤلف ولذلك لم يبق وجه لتعديل قواعد المقامات أو تغييرها ، لا سيما أن وجود هذه القواعد له ارتباط وثيق بما يتطلبه تكوين هذه المقامات وأوجه استعمالها ، ويجب فى النهاية مراعاة الرجوع إلى أساس النغمة الأصلية .

ثم نظرت اللجنة فى الإيقاعات المستعملة فى مصر وتحليلها والنماذج اللحنية لكل إيقاع فوافقت عليها ، وهذه هى أسماؤها :

الأربعة والعشرون	الأوفر	النوخت الهندى
الشنبر	المخمس	السماعى الدارج
الورشان	النوخت	الظرفات
الستة عشر	الحجير	السماعى الثقيل
الحجير المصدر	المربع	الأقصاق
الرج	المدور	السماعى السريند
الفاخت	المصمودى	



ونظرت أيضا اللجنة في الإيقاعات المستعملة عند السوريين وفي حلب خاصة مع تحليلها، وقد قدمها  
حضرة الأستاذ على درويش وذ كر مثلا لكل إيقاع إلا أنه لم يكتبه بالعلامات الموسيقية. وقد كلفته اللجنة  
كتابة نموذج لحى لكل قطعة من الإيقاعات المذكورة، وستذكر أسماؤها عند استيفائها .

ثم قدم للجنة كراسة بها ثلاث وثلاثون ورقة تحتوى على المقامات الباقية التى حصرها مع جناب  
البارون دى ارلنجر وخصتها اللجنة وهذه أسماؤها .

المقامات التى تستقر على درجة الدوكاه .

كلمزار	...	لا ملاحظة عليه
العشاق التركى	...	»
مقامى الزفرتين وبياتى الرقمتين	...	قررت اللجنة عدم إثبات هاتين
		النغمتين لمشابهتهما نغمتى
		البياتى والعشاق التركى .
( بابا ) طاهر	...	هذا المقام تقرر أن يكون له
		اسم واحد وهو طاهر .

أصفهان	...	لا ملاحظة عليه
کردان	...	»
بياتى سلطانى	...	»
عرضبار	...	»

وانتهت الجلسة فى الساعة الأولى بعد الظهر ما

رئيس اللجنة	سكرتير اللجنة
رء وف يكتا	صفر على

...

## محضر الجلسة التاسعة

اجتمعت اللجنة في اليوم الحادى والعشرين من مارس سنة ١٩٣٢ الساعة الرابعة بعد الظهر برئاسة الأستاذ رءوف يكتا بك وسكرتارية صفر على أفندى وبحضور الأعضاء الأساتذة الآتية أسماؤهم :  
سامى الشوا أفندى ، كامل الخلعى أفندى ، الشيخ على درويش ، الشيخ حسن المملوك .  
ثم نظرت اللجنة فى باقى المقامات التى تستقر على نعمة الدوكاه :

عجم مرصع ... .. لا ملاحظة عليه  
حجاز ... .. »  
أوج حجاز ... .. هذا المقام لا أصل له  
شاهناز ... .. لا ملاحظة عليه  
صبا ... .. »  
صبا زمزمة ... .. »  
حصار ... .. »  
كردى ... .. »  
عجم كرى ... .. »  
مخير ... .. »  
حصار ... .. »  
صبا ... .. »  
شاهناز ... .. »  
نوا ... .. »  
دوكاه ... .. »  
بوسه لك ... .. »  
بىاقى بوسه لك ... .. »  
عربان بوسه لك ... .. »  
حسينى بوسه لك ... .. »

محير بوسه لك ...	لا ملاحظة عليه
طاهر بوسه لك ...	»
نوا بوسه لك ...	»
عرضبار بوسه لك ...	»
عجم بوسه لك ...	»
كردانيه بوسه لك ...	»
حجاز بوسه لك ...	»
شاهناز بوسه لك ...	»
حصار بوسه لك ...	»
أصفهان بوسه لك ...	»
صبا بوسه لك ...	»
ماهور بوسه لك ...	»
أوج بوسه لك ...	»

### المقامات التي تستقر على درجة السيكا

سيكا ...	لا ملاحظة عليه
هزام ...	»
أصول سيكا ...	لا أصل له
مستعار ...	لا ملاحظة عليه
مايه ...	»
وجه عرضبار ...	»
نیشابور ...	»

### المقامات التي تستقر على درجة الجهاركا

الجهاركا ...	لا ملاحظة عليه
--------------	----------------

ورفعت الجلسة إذ كانت الساعة السابعة والنصف مساءً

رئيس اللجنة

سكرتير اللجنة

رءوف يكتا

صفر على

## محضر الجلسة الحادية عشرة

اجتمعت اللجنة في يوم الثلاثاء ٢٢ من مارس سنة ١٩٣٢ الساعة الرابعة بعد الظهر برئاسة الأستاذ رءوف بكًا بك وسكرتارية صفر على أفندى وبحضور الأعضاء الأساتذة الآتية أسماؤهم :

الشيخ على الدرويش ، الشيخ حسن المملوك ، كامل الخلعى أفندى ، سامى الشوا أفندى .

ونظرت اللجنة في الاقاعات المستعملة في سوريا وحلب من غير نماذج تلجينية عليها ، وهى التى قدمها جناب البارون دى ارلنجر بالاشتراك مع الأستاذ على درويش ، وهى :

صوفيان	چيفته يورك سماعى	طاير
مصمودى صعر	أوسط عربى	يورك ( أو دارج )
آغر أقصاق تركى	ظرفات	الوحدة المكافئة
سكين سماعى	دور روان مولوى	أقصاق تركى
چيفته	رقصان لما	يورك سماعى
مدور عربى	ساده دويك	دور هندى
نواخت	محجر دولاب مقلوب	قناقوتى
آغر دور هندى	خوش رنك	أقصاق
مصمودى كبير	مرصع شامى	أقصاق سماعى
صاداية	آغر أقصاق سماعى	سماعى ثقيل
منجس عربى	الوحدة السائرة	جورجه
محجر تركى	أعرج سماعى (سماعى دارج)	لنك فاخته
آغر أقصاق	دويك	نيم أيون هواسى

أوفر مولوى	نصف نيم دور	دور روان حلبي
نيم روان	مرضع	دور روان شامي
فاخت ورش	مدور حلبي	دور روان تركي
أويون هواسي	مدور شامي	دور روان تركي (رواية ثانية)
الزركند	مدور مصري	أوسط تركي
عويص	روان عربي	دور روان شرقي
ترس	مربع	

ورأت اللجنة صحتها .

ورفعت الجلسة في الساعة السابعة والنصف مساءً

رئيس اللجنة	سكرتير اللجنة
رءوف يكما	صفر على

## محضر الجلسة الثانية عشرة

اجتمعت اللجنة في يوم الأربعاء ٢٣ من مارس سنة ١٩٣٢ الساعة العاشرة صباحا برئاسة الأستاذ  
رءوف يگن بك وسكرتارية صفر على أفندى وبحضور الأعضاء الآتية أسماؤهم :

سامى الشوا أفندى ، كامل الخلعى أفندى ، الشيخ على درويش ، الشيخ درويش الحريرى ،  
الشيخ حسن المملوك ، جميل عويس أفندى ، داود حسنى أفندى .

ونظرت اللجنة في كشف المقامات المستعملة في العراق وجزيرة العرب الذى قدمه الأستاذ سامى الشوا ،  
وبعد عمل المقارنة بينها وبين المقامات المستعملة في مصر وجدت أن المقامات الآتى بيانها ليس لها  
مقابل بمصر وهى : جبورى — دشتى — منصورى — سعيدى برق — إبراهيمى والمقابل — كلكى —  
شوشترى — عريون عجم — الحديدى — حجاز شيطانى — العكبى — محمودى — عريونى —  
افشار كلكى — نهفت العرب — زمزى — رمل — الماء رءاء — شاورك — صبا همايون — نادى  
زرفكند .

والمقامات الآتى بيانها وجد لها مقابل وهى :

مقام عريون عرب — يقابله مقام البياتى	مقام أبو عطا — يقابله مقام الحسينى
» مارى العراقى — » » البياتى	» قاتولى — » » المستعار
» مدمى — » » الحجاز	» » » » الصبا
» قرياط — » » السيكاه	» الرشيدى — » » العجم عشيران
» تفليسى — » » مايه	» الحكيمى — هذا المقام مشترك بين البياتى والصبا
» العروب — » » الحجاز	
» النواه — » » البوسه لك	» نجدى السيكاه — يقابله مقام السيكاه
» راحت شذا — » » البسته نكار	» مثنوى العراقى — » » الحجاز

وبما أن المقامات المستعملة بمصر سبق تحليلها إلى أجناس فلا لزوم إذا لتحليل ما يقابلها من تلك المقامات. أما المقامات التي ليس لها مقابل عندنا فقررت اللجنة أن يقوم بتحليلها إلى أجناس حضرة الأستاذ صفر على مشاركا الأستاذ على درويش، وذلك بالاستعانة بالأسطوانات التي ستدوّن بها أغاني العراقيين الذين حضروا المؤتمر.

وقررت اللجنة إحالة الطلاب المقدم من حضرة شريف طوسون العلايلي أفندى على لجنة التعليم إذ أنه خاص بها .

ونظرت اللجنة بعد ذلك في إتمام باقى الايقاعات السابق تقديمها في الجلسة السابقة فأقرتها وهى :

نيم دور كبير مولوى	فاخته عربى	ورشان عربى
روان	نقش الواحد والعشرين	برفشان تركى
بكداش خانة	طره	مخمس تركى
نيم هزج	رهج	فرع
مدور رباعى	هزج عربى	نقش الستة والثلاثين
فكرتى	هزج عربى ( رواية ثانية)	ستة عشر مصرى
نيم خفيف	الأربعة والعشرون حلبي	النقش الأربعون
مخمس مصرى	شمبر حلبي	هزج تركى
بايق شامى	شمبر تركى	الشمبر الكبير (المسمى بمصر شمبر)
نواخت هندى	فرنكچين تركى	نيم ثقيل تركى
چفته دويك	ورش	نقش الاثنى والخمسين
الستة عشر حلبي	رمل حلبي	رمل تركى
نصف مخمس تركى	دور كبير تركى	الثقيل
نقش السبعة عشر	» » حلبي	زنجير تركى
نقش الثمانية عشر	محجر مصدّر	هاوى
نيم دور	تركى ضرب (زرب)	ضرب فتح
أوفر مصرى	خفيف عربى	
فاخته تركى	خفيف تركى	

وهنا رفعت الجلسة إذ كانت الساعة الأولى بعد الظهر

سكرتير اللجنة  
رئيس اللجنة  
صفر على  
رءوف يكتا

## محضر الجلسة الثالثة عشرة

اجتمعت اللجنة في يوم الأربعاء ٢٣ من مارس سنة ١٩٣٢ الساعة الرابعة بعد الظهر برئاسة الأستاذ رءوف يكتا بك وسكرتارية صفر على أفندى وبحضور الأعضاء الأسانذة الآتية أسمائهم :

جميل عويس أفندى ، سامى الشوا أفندى ، كامل الخلعى أفندى ، الشيخ درويش الحريرى ، الشيخ حسن المملوك ، داود حسنى أفندى ، الشيخ على درويش ، مسعود جميل بك .

ونظرت في كشف وضحت به المقامات المستعملة في مصر وأبعادها على ورق مقسم إلى مليمترات ، وهو من عمل حضرة إميل أفندى عربان ، كلفته عمله لجنة المعهد التمهيدية ، وقد يتن هذه الأبعاد بحساب السلم المقسم إلى أربعة وعشرين ربعا متساويا ، فقرر الأعضاء قبوله إذا قررت لجنة السلم استعمال هذا التقسيم . وخالفهم في ذلك حضرة رءوف يكتا بك ومسعود جميل بك ، فانهما قررا أنهما لا يوافقان لجنة المقامات على قبول هذا التقسيم حتى على فرض قبول لجنة السلم تقسم الديوان تقسيما معتدلا .

وطلبت سكرتارية المؤتمر إلى اللجنة أن تنظر في تقرير مقدم من حضرة إبراهيم خليل أنيس أفندى وهو خاص بابتكار جهاز لبعض الايقاءات المصرية والتركية صنعه السيد أفندى عبد الحميد ويكل قلم إدارة السكة الحديدية بمحطة طنطا . فقررت اللجنة استدعاء حضرة مخترع هذا الجهاز في يوم الجمعة ٢٥ من مارس سنة ١٩٣٢ الساعة العاشرة قبل الظهر لفحصه والموافقة عليه إن كان موافقا .

ثم نظرت اللجنة في أنواع التأليف الغنائى والآلى المستعملة في مصر ومميزات كل منها وعلاقتها بالايقاع ، وهى المبينة في التقرير المقدم من لجنة المعهد الفنية ، فوافقت عليها وهى الآتى بيانها :



### أنواع التأليف الغنائى :

الموشحة — الغناء بكلمة ياليل — الموال — الدور — القصيدة — المنولوج — الديالوج — التريالوج —  
النشيد — الرواية الملحنة — الطقطوقة — طرق الذكر — طرق المولد — أغاني الزفاف — التراتيل الدينية —  
أغاني الحجاج — ألحان الرقص — الأغاني الشعبية .

### أنواع التأليف الآلى :

الدولاب — البشرو — السماعى — التحميلة — المقدمة أو الافتتاح — البولكه — اللاونجه — المازوركه —  
المارش — الفالس — القطع الوصفية — التقاسيم بأنواعها .

وهنا رفعت الجلسة إذ كانت الساعة السابعة والنصف مساءً ما

رئيس اللجنة	سكرتير اللجنة
رموف يكتا	صفر على

## محضر الجلسة الخامسة عشرة

اجتمعت اللجنة في يوم الخميس ٢٤ من مارس سنة ١٩٣٢ الساعة الرابعة بعد الظهر برئاسة الأستاذ رءوف يكتا بك وسكرتارية صفر على أفندى وبحضور الأعضاء الأساتذة الآتية أسماؤهم :

مسعود جميل بك ، كامل الخلقى أفندى ، داود حسنى أفندى ، الشيخ على درويش ، الشيخ درويش الحريرى ، سامى الشوا أفندى .

وكان حضرة رئيس جوقة العراقيين حاضرا، وسئل عن أنواع التأليف الغنائى المستعملة عندهم وليس لها نظير بمصر ، فأمل على اللجنة الأنواع الآتى بيانها وهى غير مستعملة بمصر :

- ( ١ ) المسبب الزهرى وهو صنف من الموال ، شعر عامى من نوع الزجل .
  - ( ٢ ) العبودية « « « أو الزجل المربع يستعمل فى مناجاة الغرام .
  - ( ٣ ) الخابارية موال من نوع الزجل ملحن على الميزان .
  - ( ٤ ) عتابا « « « يستعمل للحداء عند عرب البادية .
  - ( ٥ ) نايلى وهو نوع من العتابا أيضا وهو موال من الزجل الدوبيت يستعمل عند العرب .
- أما سائر أنواع التأليف الغنائى المستعملة بمصر فمستعملة عند العراقيين ماعدا التريالوج (محاورة بين ثلاثة) . وكذلك سائر أنواع التأليف الآلى المستعملة بمصر مستعملة عندهم ماعدا التحميلة .

ثم اطلعت اللجنة على التقرير المقدم من جناب البارون دى ارلنجر الخاص بالنوبة الأندلسية على حسب الترتيب المتبع فى البلاد التونسية ، وكان ذلك بحضور رئيس الجوقة التونسية وقد وافق على ما جاء بالتقرير المذكور .

فالنوبة التونسية تتركب من تسع مقطوعات بعضها ألحان صامته وبعضها مقرون بأقوال شعرية من نوع التوشيع والزجل وهى :

- |                               |              |
|-------------------------------|--------------|
| ( ١ ) الاستفتاح               | ( و ) البرول |
| ( ب ) المصدر                  | ( ز ) الدرج  |
| ( ج ) الأبيات                 | ( ح ) الخفيف |
| ( د ) البطايجيات              | ( ط ) الختم  |
| ( هـ ) التوشية ويتخللها المشد |              |

أما الاستفتاح (لحن صامت) فهو يشبه تقسيم المزمار البلدى .  
والأبيات تشبه ألحان المولد .  
والمقدمة الصامته (دخول الأبيات) تشبه الدولاب .  
والبطايحي يشبه المصمودى بعض الشبه ويختلف عنه فى النقرات .  
والدرج يشبه كل قسمين منه ميزان السماعى الدارج والسماعى الطائر ، غير أنه يختلف عنه فى النقرات .  
والخفيف مثل السماعى الدارج ويختلف عنه فى النقرات .  
وانلخم يشبه السربند .  
وعندهم نوع يسمى "أشغال" ، وهى مجموعة من الموشحات من موازين وأنغام مختلفة ، تبدئ عادة بقصيدة ، ويتخلل هذه "الأشغال" أحيانا قصائد على غير وزن موسيقى وألحان شعبية تسمى "زندالى" ،  
فاذا أخرج منها النوعان الأخيران فإنها تشبه وصلة من الموشحات .  
ورفعت الجلسة إذ كانت الساعة السابعة والنصف مساء ٧

رئيس اللجنة  
رءوف بكّا

سكرتير اللجنة  
صفر على

## محضر الجلسة السادسة عشرة

اجتمعت اللجنة في يوم الجمعة ٢٥ من مارس سنة ١٩٣٢ الساعة التاسعة صباحا برئاسة الأستاذ رءوف يكتا بك وسكرتارية صفر على أفندى وبحضور الأعضاء الأساتذة الآتية أسماؤهم :

الشيخ درويش الحريري — الشيخ على درويش — الشيخ حسن المملوك — سامي الشوا أفندى — كامل الخلعى أفندى — داود حسنى أفندى .

حضر اليوم حضرة السيد أفندى عبد الحميد مخترع الجهاز للضروبات دون أن يكون معه هذا الجهاز، وقال إنه لم يصله خطاب فكلفته اللجنة الحضور مع الجهاز المذكور بعد ظهر الغد .

ثم اطلعت اللجنة على التقرير المقدم من جناب البارون دى ارلنجر الخاص بالنوبة الأندلسية على حسب ترتيب أهل الجزائر ، وكان ذلك بحضور رئيس الجوقة فوافق على ما جاء بالتقرير المذكور . فالنوبة الجزائرية تتركب من تسع مقطوعات ، بعضها ألحان صامئة وبعضها مقرونة بكلام من نوع التوشيح والزجل ، وهى :

( ١ ) الدائرة ( ٢ ) مستخير الصنعة ( ٣ ) التوشية

( ٤ ) المصدرات ( ٥ ) البطايجيات ( ٦ ) الدرج

( ٧ ) توشية الانصرافات ( ٨ ) الانصراف ( ٩ ) المخلص

( ١ ) فالدائرة — هى تقسيم إما بالصوت وإما بالآلات ويحل فيه كلام من الشعر مكان ( باليل ) فى مصر .

( ٢ ) مستخير الصنعة — الآلات تعزف معا كأنها تقسيم بلا ميزان من المقام الذى يراد الغناء منه .

( ٣ ) التوشية — وهو يقابل البمب فى حالة التقسيم .

( ٤ ) المصدرات — وهى تقابل عندنا فصولا من الموشحات على أوزان صغيرة تغنى قبل الأدوار ، وتعيد الآلات فى مصر لحن الموشحات ، أما فى الجزائر فان الآلات لاتعيدها بل تعيد قطعة أخرى تساويها فى الوزن ولا تساويها فى النغم .

( ٥ ) البطايجيات — وتشبه المصدرات ، وهى نوع من الموشحات الصغيرة الايقاع مركبة من أربعة إلى ستة موشحات ، وهذا يشبه الموشحات الصغيرة فى مصر .

- (٦) الدرج — وهى نوع من الموشحات التى تأتى على وزن الدارج فى مصر .
- (٧) التوشية المسماة بتوشية الانصراف — وهى تشبه عندنا وزن السربند .
- (٨) الانصرافات — وهى تدل على سرعة اللحن بالإيقاع ودليل انتهاء النوبة ويتخللها ما يأتى :
- (١) الكرسى وهو الدولاب أو اللازمة .
- (ب) الجواب أى إعادة ما غناه المغنى بالالآت .
- (ج) الطابع ويقابل كلمة خانة المصطنع عليها فى مصر .
- (٩) المخلص — هو مثل الموشح السريع المسمى بالسربند .

واطلعت اللجنة أيضا على ماجاء بتقرير جناب البارون دى ارلنجر الخاص بالنوبة الأندلسية على حسب ترتيب أهل مراکش ، وكان ذلك بحضور رئيس جوقه مراکش فوافق على ماجاء بالتقرير المذكور . فالنوبة المراكشية تتركب من خمسة أقسام يطلق على كل قسم اسم الضرب أى الدور الإيقاعى الذى يضبط أزمنة موشحاته . وهذه أسماء أقسام هذه النوبة :

- ( ١ ) البسيط .
- ( ٢ ) القايم ونصف .
- ( ٣ ) البطايحى .
- ( ٤ ) القدام .
- ( ٥ ) الدرج .

ويبدأ كل قسم من هذه الأقسام بمقدمة صامتة وتسمى التوشية ، وقد يبدأ بانشاد بيتين من الشعر يتخللهما حمل بلا إيقاع تسمى البغية . وبعد ذلك تلى سلسلة الموشحات مرتبة على حسب نظام محدود أساسه حركة السير ، وهذا هو المتبع فى الأقسام الخمسة المذكورة :

- ( ١ ) الموشحة الأولى وتسمى التصديرية .
- ( ٢ ) سلسلة من الموشحات بطيئة السير .
- ( ٣ ) موشحة على شئ من السرعة تسمى القنطرة الأولى .

( ٤ ) سلسلة من الموشحات من ١ إلى ٤

( ٥ ) موشحة أكثر سرعة تسمى القنطرة الثانية .

( ٦ ) سلسلة صنائع يطلق عليها اسم الانصراف .

( ٧ ) موشحة تسمى القفل .

فالايقاع المسمى بالبسيط يشبه المدور

والقايم ونصف يشبه وزن الخفيف .

والبطايحي مثله .

والقدام يساوي السنكين سماعي .

والدرج يشبه وزن الدارج .

أما الموشحات التي تسمى عندهم النوبة ، فهي عبارة عن سلسلة من الموشحات متتابعة من الأوزان التي مر ذكرها .

ورفعت الجلسة إذ كانت الساعة الأولى بعد الظهر ما

رئيس اللجنة

رءوف يكما

سكرتير اللجنة

صفر على

## محضر الجلسة السابعة عشرة

اجتمعت اللجنة في يوم الجمعة ٢٥ من مارس سنة ١٩٣٢ الساعة الرابعة والنصف بعد الظهر برئاسة الأستاذ رءوف يكتا بك وسكرتارية صفر على أفندى وبحضور الأعضاء الأساتذة الآتية أسماؤهم :

الشيخ على درويش - الشيخ درويش الحريري - الشيخ حسن المملوك - كامل الخلعي أفندى .  
داود حسنى أفندى - سامى الشوا أفندى .

ونظرت اللجنة في المقامات المستعملة في المغرب الأقصى وتونس خاصة وما يقابلها بمصر ، وهى التى دونها الأستاذ على درويش ، فوافقت عليها وهى الآتى بيانها :

- |  |   |
|--|---|
| ( ١ ) طبع الذيل يقابله بمصر مقام راست      | ( ١٠ ) طبع الحجاز ويسمونه زيدان وأصبعين           |
| ( ٢ ) طبع راست عبيدى يشابه قليلا مقام راست | يقابله مقام الحجاز .                              |
| ( ٣ ) طبع استهلل الذيل يقابله مقام الماهور | ( ١١ ) طبع الأصهبان يقابله مقام يكا .             |
| ( ٤ ) « راست الذيل يقابله مقام الجهاركاه   | ( ١٢ ) « الحسين يقابله مقام الحسينى .             |
| ( ٥ ) « مجنب الذيل ويسمى الآن برانى        | ( ١٣ ) « الحسين أصل يقابله مقام البياتى .         |
| راست الذيل يقابله مقام النواثر             | ( ١٤ ) « المزموم يقابله مقام الجهاركاه .          |
| ( ٦ ) طبع العراق يقابله مقام العراق        | ( ١٥ ) طبع عراق العجم يقابله مقام سلطانى العراق   |
| ( ٧ ) « الشرقى المسمى الآن انقلاب العراق   | ( ١٦ ) طبع المائة يقابله مقام المائة أو السيكاه   |
| يقابله مقام راست                           | ( ١٧ ) « الرمل يقابله الجهاركاه مصورا على الدوكاه |
| ( ٨ ) طبع السيكاه يقابله مقام الهزام       | ( ١٨ ) طبع رمل المائة يقابله مقام العشيران        |
| ( ٩ ) « انقلاب السيكاه يقابله مقام الهزام  |   |

واطلعت اللجنة على الاجابة المقدمة من حضرة صاحب العزة أحمد بك شوق الخاصة بالتأليف الغنائى فرأت عدم وفائها بالمطلوب .

واطلعت أيضا على التقرير المقدم من حضرة الأستاذ على الجارم الخالص بالتأليف الغنائى وقررت ضمه إلى التقرير المقدم من المعهد لأنه متم له فى بعض نواحيه .

ورفعت الجلسة إذ كانت الساعة السابعة مساء ٢٠

رئيس اللجنة

رءوف يكتا

سكرتير اللجنة

صفر على

## محضر الجلسة الثامنة عشرة

اجتمعت اللجنة في يوم السبت ٢٦ من مارس سنة ١٩٣٢ في الساعة التاسعة صباحا برئاسة الأستاذ رءوف يكتا بك وسكرتارية صفر أفندى على وبحضور الأعضاء الأساتذة الآتية أسماؤهم :

سامى أفندى الشوا ، الشيخ على درويش ، الشيخ درويش الحريرى ، الشيخ حسن المملوك ، كامل الخلعى أفندى ، داود حسنى أفندى ، مسعود جميل بك .

ونظرت في التقرير المقدم من حضرة الأستاذ حسونة بن عمار المحامى الشرعى بتونس ورأت أن ماجاء به مطابق في أغلب نواحيه لما جاء بتقرير جناب البارون دى ارلنجر واكتفت بما قدمه جنابه في هذا الموضوع .

ثم قدم الأستاذ على درويش كراسة بها نماذج تلحينية عن الثلاثين لإيقاعا المستعملة في سوريا وحلب خاصة ، وقد سبق أن كلف عمل ذلك في جلسة سابقة . وبعد أن خصتها اللجنة وافقت عليها وهذه هى أسماؤها :

(١٢) خفيف التركى ... .. يساوى $\frac{٣٢}{٤}$	(١) فتح ... .. يساوى $\frac{١٧٦}{٤}$
(١٣) الخفيف (المستعمل في حلب) » $\frac{٣٢}{٤}$	(٢) هاوى أو حاوى ... .. » $\frac{١٢٨}{٤}$
(١٤) ترك ضرب (الترك زرب) ... » $\frac{٢٩}{٤}$	(٣) زنجير التركى ... .. » $\frac{١٢٠}{٤}$
(١٥) الدور الكبير ... .. » $\frac{٢٨}{٤}$	(٤) ثقيل » ... .. » $\frac{٩٦}{٤}$
(١٦) رمل ... .. » $\frac{٢٨}{٤}$	(٥) رمل » ... .. » $\frac{٥٦}{٤}$
(١٧) ورش ... .. » $\frac{٢٦}{٤}$	(٦) نيم ثقيل تركى ... .. » $\frac{٤٨}{٤}$
(١٨) فرنكچين تركى ... .. » $\frac{٢٤}{٤}$	(٧) هزج تركى ... .. » $\frac{٤٤}{٤}$
(١٩) جنبى ... .. » $\frac{٢٤}{٤}$	(٨) نقش الستة والثلاثين ... .. » $\frac{٣٦}{٤}$
(٢٠) الأربعة والعشرون ... .. » $\frac{٢٤}{٤}$	(٩) فرع تركى ... .. » $\frac{٣٢}{٤}$
(٢١) هزج ... .. » $\frac{٢٢}{٤}$	(١٠) مخمس تركى ... .. » $\frac{٣٢}{٤}$
(٢٢) ريج ... .. » $\frac{٢٢}{٤}$	(١١) برفشان تركى ... .. » $\frac{٣٢}{٤}$



(٢٣) طَرْد ... .. يساوى $\frac{٢١}{٤}$	(٢٧) الستة عشر... .. يساوى $\frac{١٦}{٤}$
(٢٤) نقش الواحد والعشرين ... .. » $\frac{٢١}{٤}$	(٢٨) حِفْته دويك ... .. » $\frac{١٦}{٤}$
(٢٥) نيم دور... .. » $\frac{١٨}{٤}$	(٢٩) بَلِيق شامى ... .. » $\frac{١٦}{٤}$
(٢٦) نقش السبعة عشر ... .. » $\frac{١٧}{٤}$	(٣٠) نيم خفيف ... .. » $\frac{١٦}{٤}$

ثم حضر حضرة السيد أفندى عبد الحميد صاحب اختراع الجهاز الخاص بالضربات ، وأحضر معه هذا الجهاز ، وأبلغ اللجنة أنه يلزمه ساعة لاعداد بطاريات الجهاز ، وتقرر أن يعرض جهازه بعد الظهر على لجنة الآلات أولا ثم على لجنتنا ثانيا لاختباره وتقرير اللازم .

ورفعت الجلسة إذ كانت الساعة الثانية عشرة ظهرا ما

رئيس اللجنة

سكرتير اللجنة

رءوف يگّا

صفر على

## محضر الجلسة التاسعة عشرة

اجتمعت اللجنة في يوم السبت ٢٦ من مارس سنة ١٩٣٢ الساعة الرابعة بعد الظهر برئاسة رؤوف بك يكتا ومكرتارية صفر على أفندى وبحضور الأعضاء الأساتذة الآتية أسماؤهم :

الشيخ درويش الحريري ، الشيخ على درويش ، الشيخ حسن المملوك ، كامل الخلعى أفندى ، داود حسنى أفندى ، سامى الشوا أفندى .

بدأت باختبار الجهاز المقدم من السيد أفندى عبد الحميد ، وهو أسطوانتان من الخشب تدوران بحرك فونوغراف مقسمتان إلى ٣٠ دائرة ، وقد ثبت بكل دائرة مسامير نحاسية صغيرة موضوعة على أبعاد مختلفة بنسبة مسافات ( التم والتك ) لكل ضرب من الثلاثين ضربا المكتوبة على لوح مثبت جهة اليمين وموضح أمام كل منها بالعلامات الموسيقية عدد التم والتك وأزمته .

وللحصول على أى ضرب من هذه الضروب تحرك اليد المثبتة على هذا اللوح أمام السهم المقابل لاسم الضرب المطلوب ، وعند إدارة الجهاز تسمع الضرب المطلوب على الدف .

وبإدارة يد أخرى مثبتة في الجهة اليسرى يبطل عمل الدف ويسمع نفس الضرب على وترين يحدثان صوتين مختلفين يمثل أحدهما الدّم والآخر التّك ، وأمام هذه اليد مصباح كهربائى صغير يثار بالجهاز عند أول الضروب . وهذا الجهاز يمكن استعماله بمثابة فونوغراف إذا ركبت أية أسطوانة عليه ، وهو فى صندوق كبير مربع الحجم له غطاء .

وقد جربت اللجنة بعض الايقاعات الموضحة على اللوح المذكور ولاحظت ما يأتى :

أولا — أنها تؤخر فى بعض حركات الدّم والتك .

ثانيا — أن المصباح لا ينير عند أول كل ضرب بل بعد أن تسمع ثلاثة ضروب متتالية أو أربعة .

ثالثا — عدم وجود مترونوم لقياس سرعة الضرب المراد سماعه أو بطئه مع إعطاء مقدار الزمن (البلاش أو النوار أو الكروش) .

رابعا — ان بعض الضروب المدرجة فى اللوح خطأ ولا بد من تصحيحها .

وقد أجاب حضرة المخترع عن ذلك بأنه مستعد أن يصلح حركات الجهاز حتى لا تتأخر في الضروب ، وأنه يمكن تغيير هذه الضروب على حسب المطلوب ، وذلك بنقل المسامير النحاسية من موضعها على حسب أزمنة الايقاع ، وأنه سيجتهد في عمل المترونوم ويأمل أن يوفق في ذلك .

وفي أثناء ذلك حضرت لجنة الآلات مع رئيسها جناب الأستاذ الدكتور زاكس واختبرت الجهاز وسمعت بعض الايقاعات ثم رجعت إلى غرفتها للتشاور .

وقد رأيت لجنتنا أن هذا الجهاز له فائدة عظيمة لضبط الايقاعات المختلفة ، وأنه يمكن أن يتخذ في المعاهد الموسيقية ليكون آلة لتعليم الايقاعات .

ثم نظرت في التقرير السابق تقديمه من حضرة أحمد أفندى الديك ولم توافق على ما جاء به .

ورفعت الجلسة في الساعة السابعة والنصف مساءً

رئيس اللجنة

سكرتير اللجنة

رءوف يكتا

صفر على

## أنواع التأليف فى الموسيقى العربية المستعملة فى مصر

### تقرير مقدم من معهد الموسيقى الشرقى

#### أنواع التأليف الغنائى :

الموشحة ، الغناء بكلمة ياليل ، الموال ، الدور ، القصيدة ، المونولوج ، الديالوج ، التريالوج ، النشيد ، الرواية الملهنة ، الطقطوقة ، طرق الذكر ، طرق المولد ، أغانى الزفاف ، التراتيل الدينية ، أغانى الحجاج ، ألحان الرقص ، الأغانى الشعبية ، الخ .

#### أنواع التأليف الآلى :

الدولاب ، البشرو ، السماعى ، التخميلة ، المقدمة أو الافتتاح ، البولكة ، اللونجة ، المازوركة ، المارش ، الفالس ، القطع الوصفية ، التقاسيم بأنواعها ، الخ .

ولنشرح أولا أنواع التأليف الغنائى من جهة مميزاتها وعلاقتها بالايقاع :

( ١ ) الموشحة — هى كلمات مقفاة موزونة بأوزان تشبه أوزان الشعر، وتغاب فيها العربية، ويوزن تلحينها بموازين موسيقية خاصة، ويسمى القسم الأول منها ( بدنية ) ويقاس عليها الثانى تلحيناً، ويعقب ذلك ما يسمى بالخانة أو السلسلة أو الدولاب . وكل قسم مخالف للآخر فى التلحين ، ويغلب تلحين الخانة من الدرجات الحادة لل مقام الملحن منه الموشحة وبالعكس السلسلة، ثم يقاس القسم الأخير من الموشحة على تلحين البدنية الأولى ويسمى ( قفلة ) .

( ٢ ) الغناء بكلمة ياليل — هو نداء الليل بالحن شجية مع مراعاة المقامات، وقديكون هذا موزوناً بميزان يسمى انجب أو الوحدة المتوسطة أو أوزان أخرى مثل السماعى الدارج والافصاق والسماعى الثقيل .

( ٣ ) الموال — هو شطرات من بحر البسيط غالباً، ويرتجل تلحينها مع عدم مراعاة أحد الأوزان الموسيقية بل يراعى فيها المقامات .

( ٤ ) الدور — هو نوع من الزجل، وهو كالموشحة من حيث الوزن الشعرى إلا أنه تغلب فيه لغة العوام ، ويسمون الدور الأول من هذا الزجل بالمذهب . وما يليه بالأغصان . وقديما كانت تغنى الجماعة المذهب ورئيسهم الدور الذى يليه ( الغصن الأول ) ويغنى من دونه الغصن الثانى . وهكذا ، وفى كل مرة

تردد الجماعة المذهب بعد الفراغ من كل دور من أدوار هذا الزجل . وكان تلحين المذهب مثل تلحين الغصن تماما و يوزن غالبا بالوحدة المتوسطة وهي تساوى ( بلانش ) .

وفيا بعد ابتكرت طريقة جديدة للدور ، وهي أن يردد المغنى ألفاظ القسم الثانى من الدور مرات كثيرة بألحان مختلفة ، فكان مرة يردد الجملة من الغصن منفردا على غير تلحين المذهب ، وأخرى يشترك معه الجماعة فيرددونها مرة أو اثنتين ويردها بعدهم مرة أخرى مخالفا للحنهم ، ثم يعيدونها بعده بلحنهم السابق وهكذا ، ويسمون ذلك اصطلاحا بالهنك وهذه الطريقة متبعة لآن .

( ٥ ) القصيدة — هى أبيات منظومة على قافية واحدة وليس لها ألحان خاصة ولا ميزان خاص ، بل يلقيها المغنى من أى لحن كان ، ويوزن أحيانا البيت الأول منها على ميزان الوحدة كأنه المذهب . وأدواره ما تليه .

( ٦ ) المرنولوج — تعبير لفظى فى غرض معين يقوم بالقائه فرد واحد ملحنا كان أو غير ملحن ، وميزانه الوحدة غالبا .

( ٧ ) الديالوج — هو كالمنولوج إلا أنه محاوره بين اثنين وميزانه الوحدة .

( ٨ ) التريالوج — هو كسابقه غير أنه محاوره بين ثلاثة وميزانه الوحدة .

( ٩ ) النشيد — قطعة منظومة وملحنة يؤدوها الجماعة ، وينفرد بعضهم أحيانا بأجزاء منها ، كالأناشيد الوطنية وأناشيد المدارس وفرق الكشف وغيرها وتوزن على الموازين البسيطة غالبا .

( ١٠ ) الرواية الملحنة — هى قصة تمثيلية غنائية ، وتشبه الأوبرا ، وقد يتخللها كلام غير ملحن فتشبه الأوبرت ، وتوزن على جملة أوزان وتكون مصحوبة غالبا بالآلات .

( ١١ ) الطمطموقة — وهى أغنية صغيرة على شكل الدور القديم ، وقد يلحن كل غصن فيها على مقام ، وميزانها الوحدة أو بعض أوزان صغيرة .

( ١٢ ) طرق الذكر — قسمان : قسم يسمى بالأرضية ، وهذا القسم هو قياس أبيات على تلحين كلمات ( لا إله إلا الله ) أو ( الله ) حال الجلوس ، غير أن منشد الأبيات يعنى من جواب تلحين الذكر . أما القسم الثانى فهو أبيات تلحن تلحينا ينشده الجماعة . ويكون الذكر غير ملحن فى هذه الحالة ، وغاية

ما يفعله الذاكر هو حفظ أساس المقام الذى تلحن منه الطريقة ، ولا يلحن كل هذا إلا على الوحدة المتوسطة ، ويكون الذاكر كفيلا بحفظها للمنشد فى جميع الحالات .

(١٣) طرق المولد — قسمان : قسم يسمى بالرد ، وقسم يسمى بالدارج ، فالرد عبارة عن تلحين بيتين من أول قصيدة ينشدهما الجماعة ويعقبهم رئيسهم بالقاء بيتين غير الأولين ، إلا أنهما لا يخرجان عن المقام الأول الذى لحن منه البيتان الأولان ، ثم تردد الجماعة البيتين الأولين ثانيا وهكذا ، ويوزن ذلك بالوحدة المتوسطة أو السماعى الدارج .

أما الدارج فهو قصيدة تلحن كلها ينشدها الجماعة وفى وسط إنشادهم يستوقفهم الرئيس و يغنى شطرا أو بيتا من القصيدة من غير التلحين الأول ويلحقه إخوانه فى الباقي .

(١٤) أغاني الزفاف — نوع من أنواع الزجل ملحن كالمذهب والأغصان فى الدور ، وينشد عادة فى الزفاف ، وميزانه الوحدة البسيطة .

(١٥) التراتيل الدينية — هى تلحين آيات دينية تلحينا موزونا وغير موزون تتلى فى المعابد وفى مناسبات أخرى .

(١٦) أغاني الحجاج — كلمات غير موزونة غالبا ترتل وقت ذهاب الحاج إلى الحجاز وفى سيره وعند عودته إلى بلده .

(١٧) ألحان الرقص — هى كلمات ملحنة من أوزان كثيرة ، ويراد بها تنشيط الراقص أو الراقصة وتصحب عادة بالآلات والدف والدربكة .

(١٨) الأغاني الشعبية — هى كلمات سهلة تلحن تلحينا سهلا ليتأتى للعوام إنشادها بمجرد سماعها ، والغرض منها بث خلق فيهم أو إعانة العمال منهم على الأعمال ، وتوزن عادة على الوحدة البسيطة .

ولنشرح الآن أنواع التأليف الالى من جهة مميزاتها وعلاقتها بالإيقاع فنقول :

(١) الدولاب — كلمة تطلق على قطعة موسيقية صغيرة تستعمل بها الأدوار وغيرها وميزانها الوحدة غالبا .

( ٢ ) البشرو — كلمة فارسية معناها الذهاب إلى الأمام ، وفي اصطلاح الموسيقى التركية معناها الهواء الابتدائي الذي يصدر به أول الفصل أو عبارة أخرى المقدم ، وهو لحن ذو خمسة أجزاء غالبا تسمى أربعة أجزاء منها بالخانة والجزء الخامس بالتسليم ، ويكرر هذا الأخير بعد كل خانة من الخانات الأربع ، وتلحن الخانة الأولى والتسليم من المقام الذي سمي البشرو باسمه ، أما الخانات الثلاث الأخرى فتلحن أحيانا من مقامات مختلفة وتوزن من أوزان كبيرة متنوعة .

( ٣ ) السماعي — قطعة موسيقية تشبه البشرو في وضعه ، إلا أن خاناته صغيرة ، وتوزن على ميزان ” أقصاق “ سماعي وقد توزن الخانة الرابعة منه بميزان ” سنكين سماعي “ أو ” فالس “ ويعزف السماعي عادة إما بعد البشرو وإما في آخر الوصلة .

( ٤ ) التحميلة — قطعة موسيقية يتخللها تقاسيم من العود والقانون والكمال والناي ، وتوزن على الوحدة البسيطة .

( ٥ ) المقدمة أو الافتتاح — قطعة موسيقية تعزفها الآلات ، وتستعمل في المسارح قبل رفع الستار ، وتلحن من موازين مختلفة .

( ٦ ) البولكة والمأزوركة والفالس — قطع موسيقية تلحن عادة للرقص ، وأوزانها هي للبولكة ٢/٤ وللمأزوركة والفالس .

( ٧ ) المارش — قطعة موسيقية تلحن لضبط خط العساكر حتى لا يسبق أحدهم الآخر وتعزف في مناسبات شتى .

( ٨ ) اللونجة — قطعة موسيقية تقوم مقام المقدمة أحيانا وتشبه البشرو بحالة مختصرة ، وأوزانها الوحدة السائرة أو المتوسطة .

( ٩ ) القطعة الوصفية — هي ما وضع من التلحين لوصف شيء معين كالخريف والفرح والشجاعة وغيرها وتلحن من أوزان مختلفة .

( ١٠ ) التقسيم — هو لحن مرتجل على غير وزن ، وقد يكون على أوزان صغيرة كالوزن الذي يسمى ” بمب “ أو الوحدة المتوسطة أو الدارج أو الاقصاق أو السماعي الثقيل .

## تقرير عن التأليف الغنائى

مقدم إلى مؤتمر الموسيقى العربية من الأستاذ على الجارم

— — —

القصيدة — تكون من بحر من بحور الشعر المعروفة وتمتاز بصحة التعبير وجريانه على اللسان العربى الفصيح . وقد كان للقصيدة الشأن الأول قبل نهضة الموسيقى بمصر وعندما كان الغناء شائعا فى حلقات الذكر، فكان المنشد يتدئ بالاستنجاد والاستغانة بالصالحين، ثم ينشد قصيدة موقعة على رنة الأذكار، وكان المنشدون يغنون المواليا، ومن العجيب أن المنشدين كانوا يقتصرون فى ذلك العهد على قصائد قليلة ليست من جيد الشعر ولا من رائعه، مع وفرة الشعر الغزلى وكثرة أنواعه فى كل عصر من عصور الأدب . وقد طوى الآن هذا البساط جملة، اللهم إلا قليلا جدا فى الريف وفى موالد الصالحين، طواه سيل من التجديد كان فى طليعته عبده الحمولى ومحمد عثمان، فقد أعادا لآلات الموسيقى عهدا مزدهرا، ولهجت مصر باسميهما طويلا، وحنّت إلى سماع ألحانها الجديدة، التى مع جدتها لم تشذ عن أذنّها ولم تنذ عن ذوقها . وكان الشائع فى هذا العصر الموشخ والمواليا والدور، وانتبذت القصيدة مكانا قصيا، فكانت لا تنشد إلا قليلا، واستمرت الحال على هذا إلى عهد قريب جدا عاد فيه إلى القصيدة بعض ما كان لها من ذبوع، وأخذ المغنون يهتمون بتلحين القصائد. وربما كان من أسباب ذلك تقدم الشعب المصرى فى ثقافته وتفكيره، وطول ما أصابه من ملل من الأدوار التى عجزت مع كثرتها عن تصوير عواطفه تصويرا صحيحا. وعود القصيدة إلى الظهور كان مصحوبا بظاهرتين الأولى حسن اختيار الشعر والثانية الافتنان فى توقيعه .

هذا — وكان لانشاد الشعر مكانة فى أول عهد مصر بالتمثيل، ونبغ فى ذلك المرحوم الشيخ سلامة حجازى، ولكن تطور التمثيل فى العهد الأخير طاردة من المسرح وعقّى على آتارة فيه .

ومن المواطن التى يزدهر فيها الشعر الغنائى قصص المولد النبوى، ولا يزال من ذلك بقية باقية إلى اليوم.

الموشخ — أول ظهوره بالأندلس، والسابق إلى ابتداعه مقدم بن معافر من شعراء الأمير عبد الله المروانى، ثم تبعه أحمد بن عبد ربه صاحب العقد الفريد، وبرزهما فيه عبادة القزاز شاعر المعتصم صاحب المتزية، وهو من ملوك الطوائف . وكان الموشخ مظهرا للابداع والافتنان . ومن أشهر الوشاحين الأعمى التطيلي والطبيب ابن باجه سنة ٣٣٥، وإليه تنسب أكثر لحون الأصوات التى كان يتغنى بها فى الأندلس، وابن اللبانة سنة ٥٠٧، وابن سهل الاسرائيلى ولسان الدين بن الخطيب، وانتقل الموشخ إلى المشرق فحاول نظمها جماعة من الشعراء، ولكنهم لم يبلغوا شأوا الأندلسيين فكانت موشحاتهم لا تخلو من تكلف وعجز عن اختيار



الكلمات الموسيقية المرتبة . ومن أول المحسنين في هذا الفن من المشاركة ابن سناء الملك ، وله الموشحة المشهورة التي لا يزال يتغنى بها إلى اليوم .

كللى ياسبج تيجان الربا بالحللى وأجعلى سوارها منعطف الجدول

وجاء بعده كثير من شعراء مصر والشام ، ومن أشهرهم الشاعر الموسيقى الملحن شمس الدين الدهقان سنة ٧٢١ ، قال ابن شاكر الكتبي ” كان ينظم الشعر الرقيق ويدري الموسيقى ويعمل الشعر ويأججه ويغنى به المغنون وكان يلعب بالقانون “ .

والذى دعا الأندلسيين إلى ابتكار الموشح أنهم رأوا أن الشعر كيفما بولغ في شطر أبجره أو جزئها أو نهكها ربما لا يجرى مع النغم الذى يريدونه ، ورأوا أن المشاركة كانوا يقولون الشعر ثم يلحنونه ، وأن التلحين لذلك لم يكن حرا طليقا ، بل كان الوزن الشعرى يقيد ويحول بينه وبين تصوير العاطفة تصويرا صادقا ، ومثل ذلك مثل من يشتري الثوب مخيطا ثم يعمل على أن يطوله من ناحية ويقصره من أخرى حتى يتقارب مع ملائمة جسمه . رأوا ذلك فأرادوا أن يخضعوا الشعر للنغم ، لا كما فعل المشاركة من إخضاع النغم للشعر . لذلك خرجوا عن الموازين الشعرية المعروفة ولم يتقيدوا بها . والذى ساعدهم على ذلك أن الشعراء في العصر العباسى الأول تصرف بعضهم في الأوزان كسليم بن الوليد ، ثم تصرفوا في القوافى كما تراه في بعض أشعار بشار وابن المعتز ، فكان هذا التصرف تمهيدا لابتكار الموشح الذى تصرف في الوزن والقافية معا ، فهو مرة يجرى على أبجر الشعر المعروفة كموشح ابن سهل الاسرائيل وابن الخطيب فكلاهما من بحر الرمل ، وكثيرا ما يتكره الأوزان ، حتى لقد قيل إن بعض الألحان الموسيقية كانت تنجى إلى مصر من بلاد الروم على أوزان ساذجة تضرب على آلات الموسيقى خالية من الكلام ، فكان المغنون يأخذون اللحن منها ويتأملون توقيعه مراعين متحركاته وسوا كنه ، وينظمون الكلام على هواه وعلى قدر ما فيه من الأغصان والسلاسل حتى يكمل توشيحاً موزوناً .

ولم يسبق الأندلسيون المشاركة إلى الموشح لسبقهم إياهم في الموسيقى والغناء ، فإن المشاركة من غير شك كانوا أساطين هذا الفن وعماده غير مزاحمين ، وقد برعوا فيه وأبدعوا ، وكان منهم الأعلام المبتكرون الذين يروج بذكرهم كتاب الأغاني . والأندلسيون عيال على المشاركة في هذا الفن ، فلم يزدهر بينهم إلا حين اجتاز زرياب الفارسى إلى عدوة الأندلس أيام خلافة عبد الرحمن الثانى ، فقد كان في خدمة المهدي العباسى ، وكان تلميذا لاسحاق الموصلى ، ويزعمون فيما يزعمون أن إسحاق رأى من دلائل نبوغه ما أوجس منه خيفة أن يكون له شأن فوق شأنه في أعين الخلفاء ، فأغراه بمغادرة بغداد إلى الأندلس .

والموشحات تغنى بمصر من زمن بعيد، غير أن اختيارها لم يكن موفقا، فلم ينتخب أرقها لفظا ولا أغزرها معنى ولا أبعدها في الافتنان النظمي وزنا. وجرت عادة المغنين أن ينشدوها معا فلم تظهر ألفاظها، ولم تتضح معانيها، وكل الذى يبق لك منها أصوات تجرى على نغم موسيقى خاص. والتزم المغنون أيضا أن يجعلوا التوشحات مدخلا للدوار. فهو عندهم كالحتم أن يغنى التوشيح ثم يتلوه الدور، وفي العصور المتأخرة دخلت اللغة العامية الموشحات .

المواليا — يقال إن أول ظهوره كان في بغداد بعد الفتك بالبرامكة ، قال الجلال في شرح الموشح :  
إن هرون الرشيد لما قتل جعفر البرمكى أمر ألا يرثى بشعر، فرثته جارية له بيتين على وزن خاص وجعلت  
تنشدهما وتقول : يامواليا ! يامواليا ! وهما :

يادار أين ملوك الأرض أين الفرس؟ أين الذين حموها بالقنا والترس؟

قالت تراهم رمم تحت الأراضى الدرس سكوت بعد الفصاحة ألسنتهم خرس

فكان هذا أول موال وضع. قيل إن الرشيد حينما باغته ذلك دعا الجارية وأراد معاقبتها على مخالفة أمره، فقالت يا أمير المؤمنين أنت منعت رثاءهم بالشعر، وهذا ليس بشعر لأنه لا يجرى على الفصح فاقنع بحجتها. وبتأمل وزن هذا النوع تراه من بحر البسيط . والمواويل نوعان، الحضر والجر والنوع الأخير شائع في صعيد مصر، ويمتاز بالاكثار من التغير في ألفاظ قوافيه حتى تتجانس .

الدور — كان يطلق في الأصل على جزء من الموشح، ويتألف من المذهب والدور، وهو من نوع الزجل. وقد كان بعض الأدوار من عهد غير بعيد سقيم المعانى والتراكيب، ولكنها في عهدنا الحاضر ظهر فيها تحسن نظمى ، حينما تناولها بعنايته كبار النظاميين ، وللاذوار أوزان شتى وضروب متنوعة .

الطقطوقة — وهى بالعربية الصحيحة الأزوجة والجمع الأهازيج، وكانوا يقصدون بها الأغنية التى لا يعنى تمام العناية بتلحينها تلحيناً فنياً دقيقاً، حتى لكانوا يقولون إن فلانا لا يحسن إلا الأهازيج، وهى بهذا المعنى تطابق الطقطوقة تماماً ، فإن تلحينها يكون دائماً سهلاً لا يصعب على العامة ، وهى نوع من الزجل. وكانت في الأصل من أغاني النساء خاصة، ولكنها أصبحت تنشد للرجال، وللطقاطيق فضل في نشر الفضائل وتصوير نتائج الرذائل ، لأنها أغاني العامة ولأنها سهلة الانشاد كثيرة الذبوع .

الأنشيد — وقد ظهرت حديثا وكثير إنشادها في المدارس ، وكان أول ظهورها مع بدء عهد التمثيل بمصر ، ثم انتقلت إلى المدارس . وهى من الشعر الفصيح ونوع من أنواع الموشح ، ولكن جميع ماوضع منها إلى الآن يبحى ، على وزن واحد ويكرر معانى واحدة ، لذلك كانت مملة لتكرار نغماتها وتكرار معانيها .

المونولوج — أو الانشاد الأحادى وهو نوع من الزجل يشرح فيه المنشد خلقا أو عادة أو يقص قصة مضحكة . ويمتاز هذا النوع بأن نغمته تميل إلى النغم الأوربى ، وأن ملقيه يجب أن يمثل ما يلقيه بحركات مضحكة أحيانا . وهذا النوع مقتبس من الغرب ، وقد شاع استعماله في مصر من عهد غير بعيد .

### الاقتراحات

مما تقدم نرى أن الشعر كثير الأوزان متعدد البحور ، وأن الموشحات والأزجال لها أوزان لا تدخل تحت حصر ، وأن النظم بعد فتح باب الابتكار فى أوزانه لا يضيق عن تصوير أية نغمة موسيقية . لذلك أرى ألا تخشى الموسيقى عقبة من ناحية النظم ، فهو كثير المرونة سهل القياد لها ، سواء أكان من الشعر الفصيح أم من الموشح أم من الزجل .

وإنى أقترح :

( ١ ) أن تؤلف لجنة تشتمل على شعراء وملحنين ومغنين ، عملها إبراز أغاني من أى نوع ملحنة مغناة . وطريق العمل بهذه اللجنة أن يبرز الملهنون أصواتا ساذجة مطابقة للنغم الذى يريدونه للأغنية ، فينظم الشعراء نظما مطابقا لهذه الأصوات المنغمة تمام المطابقة ، ثم يعرض ذلك على المغنين لتوقيعه عمليا .

( ٢ ) وأقترح أن تلى هذه اللجنة لجنة من المحكمين لاقرار ما وضع من الأغاني والأمر بإذاعتها .

( ٣ ) أقترح أن تؤلف لجنة من الشعراء والملحنين والمغنين لوضع نشيد عام .

( ٤ ) أسماء النغمات منها ما هو فارسي ومنها ما هو تركي ومنها ما هو عربى ومنها ما هو أوربى ، فأقترح توحيد ذلك ورجعها إلى ألفاظها العربية .

( ٥ ) الأغاني الموسيقية كثير منها يلحن على نغمة واحدة ، فإذا كانت مؤلفة من قطع كانت كل قطعة مشابهة للآخرى فى تلحينها ، وإنى أقترح التنوع فى التنغيم بحيث لا يقتضيه فى التوقيع إلا الجزء الأول والآخر من الأغنية .

( ٦ ) لا يصح أن تكون كل الأغاني من نوع الغزل ، فلا بد أن يكون منها قسم للوصف ، وآخر للعانى الخلقية والاجتماعية وكثير من الشؤون الهامة الأخرى ، ويجب أن توضع أغاني للعمال والصناع وأصحاب الحرف الشاقة يتفنون بها حين القيام بأعمالهم .

( ٧ ) أقترح أن يعلم علم العروض بالمدارس الثانوية .

## التقارير

المقدمة من جناب البارون دي ارلنجر  
إلى لجنة المقامات والإيقاع والتأليف

### تقرير عن الموسيقى المغربية الأندلسية الأصل .

إذا كان موسيقيو مصر ودمشق وحلب يحتفظون بذكرى الموسيقى العربية الأسبانية الممثلة في الموشحات ، فان موسيقى المغرب يقرون بأنهم أخذوا عن الأندلس موسيقاهم القديمة جمعاء المركبة من النوبة وماحققتها ، والتي تسير على مقام واحد لا يفرق بينها إلا طريقة أوزانها . لذلك رأينا سكان فاس وتلمسان والجزائر وتونس يحرصون على هذه الموسيقى ويعتبرونها بحق من أروع وأبقى أنواع الموسيقى . وحينما غزا العرب الأوائل بلاد أسبانيا دخل معهم هذا الفن ، وازدهر بعد ذلك في قرطبة وإشبيلية وغرناطة ازدهارا خاصا في الحفلات الشائقة التي نقلت إلينا أخبارها ، حيث كان الملوك يتنافسون فيما بينهم وحيث كانت الفنون قد عمّت البلاد فاكسب الفن رونقا باهرا ومظهرا جميلا جعل عرب المغرب والمشرق يتعشقونه . ولما انتهى إلى إفريقية مع الأندلسيين لم يأخذ بسنة التجدد في مدى أربعة أجيال وظل على حالته الراهنة بالرغم من جميع المحاولات .

ويحفظ موسيقيو المغرب أربعة وعشرين مقاما ، غير أنه بالنسبة لعدم توافر أسماء اصطلاحية مثل المتبعة في الشرق تمكنهم من معرفة درجات السلم الأساسي وكافة تغييراته ، فضلا عن عدم وجود كتابة موسيقية تحدد نهائيا مقامات السلم الموسيقى ، أخذوا يخلطون شيئا فشيئا بين هذه المقامات التي أصبحت لا يتميز بعضها عن بعض إلا بتغيير الدرجة الأساسية مما أدى تدريجيا إلى نقصان عدد المقامات الخاصة التي انتهت إلينا حتى يومنا هذا .

وكان يتبع كل مقام من هذه المقامات نوبة ، هي عبارة عن سلسلة ألحان بعضها صامت وبعضها مقرون بأقاول شعرية مؤلفة على قواعد محدودة ، وهذه الأجزاء يتبع بعضها بعضا على نظام واحد لا يختلف عن كل نوبة . ويلاحظ أن جميع ألحان النوبة تكون عادة على المقام الذي تحمل اسمه ، ولا يتميز بعضها عن بعض بنوع الدور الإيقاعي الذي يربطها .

أما الألحان المقرونة بأقاويل فقد يحفظ منها الموسيقيون عددا يختلف باختلاف النوبات ، فيختارون منها في كل وزن لحنا أو اثنين أو أكثر، على حسب ما إذا كانوا يريدون إطالة الفاصل الموسيقي أو اختصاره. فالتخت التونسي مثلا، إذا كان يجمع بين رجاله موسيقيين قوين الذاكرة، يستطيع أن يعزف النوبة الواحدة مرارا عدة بدون أن يكرر لحنا واحدا ، وذلك بعكس الألحان الصامتة التي لا يتوافر منها إلا لحن واحد في كل نوبة .

وقد أضفنا إلى هذا التقرير بحثا مستفيضا عن النوبة التونسية والجزائرية والمراكشية .

ولما كان التلقي الشفوي قد أخذ يتلاشى تدريجيا ، وكان هو الوسيلة الوحيدة التي كانت متوفرة عند الموسيقيين من العرب ، فقد كثير من النوبات بعض أجزائه ، فضلا عن أن عددا من النوبات الكاملة قد اندثرت تماما في غير بلد من بلدان المغرب .

ولما وصلت حال ذلك التراث الموروث عن الساف إلى ما وصلت إليه ، أخذ بعضهم في الآونة الأخيرة يحاول وضع النوبة على أسس جديدة . فقام رهط من هواة الموسيقى بفاس والجزائر وتونس ومنهم الملوك بجمع الألحان التي لم تكن قد اندثرت بعد ، فكونوا منها ١١ في مراكش و ١٢ في الجزائر و ١٣ في تونس ، كما أدججوا أجزاء بعض النوبات التي لم يستدل على أصالتها في نوبات أخرى تسير على مقام مشابه لها . ويطلق موسيقيو المغرب على هذه الألحان المنفردة اسم " اليتيم " .

وقد كان أثر فساد هذه الطريقة أظهر في الأجزاء الصامتة منه في الأجزاء المقرونة بكلام . من أجل هذا صارت المقدمات الصامتة واللاوازم أشبه شيء بالهيكل العظمي ، زيادة على أن عددا من هذه اللوازم أصبح نسيا منسيا وأستبدل به ما يقابله في نوبات أخرى .

## تقرير خاص بالنوبة الاندلسية على حسب المتبع في البلاد التونسية

تركب النوبة التونسية من تسع مقطوعات بعضها ألحان صامتة وبعضها مقرون بأقوال شعرية من نوع التوشيع والزجل وهي :

- |                               |              |
|-------------------------------|--------------|
| ( ١ ) الاستفتاح               | ( و ) البرول |
| ( ب ) المصدر                  | ( ز ) الدرج  |
| ( ج ) الأبيات                 | ( ح ) الخفيف |
| ( د ) البطايجيات              | ( ط ) الختم  |
| ( هـ ) التوشية ويتخللها المشد |              |

( ١ ) أما الاستفتاح فيشبه تقسيم المزمار البلدى . وهو لحن صامت تعزفه جميع الآلات معا . وهو مطلق أى غير موزون بوزن من الأوزان الايقاعية ذات الأدوار .

( ب ) وأما المصدر فلا يشبه السماعى فى شىء . وهو مقدمة صامتة تعزف على الآلات . وأقرب ما تشبه هذه المقدمة فى موسيقى الشرق العربى العصرية السماعيات ، فهى تركب مثل السماعيات من أربعة أجزاء ، يضبط الثلاثة الأول منها ميزان يساوى كل دور من أدواره ٦ من الوحدة المتوسطة ، وأما الجزء الرابع فكل دور من أدوار ميزانه يساوى ٣ من الوحدة المتوسطة .

وفى المصادر جمل تعاد عند انتهاء كل جزء من الأجزاء الثلاثة الأول وتقوم مقام (النسليمة) فى البشارف والسماعيات الشرقية ، ولكنها حذفت فى غالب النوبات من آخر بعض الأجزاء الأول أو تغيرت صيغتها واندججت فى باقى اللحن وصارت غير بيّنة ، وهذا شأن كثير من الألحان الأثرية فى البلاد الشرقية التى لا تعرف الكتابة الموسيقية التى تحفظ الألحان من تصرف الموسيقيين .

( ج ) وأما الأبيات فتشبه ألحان المولد . وهى قطعة ملحنة على بيتين من الشعر ، يضبطها ميزان يسمى (ميزان الابيات) وهو البطايحي بعينه ، يساوى كل دور من أدواره ٤ من الوحدة المتوسطة وهى من نوع الانشاد الموزون ينفرد بغنائها أحد مغنى الجوقة .

ووظيفة الآلات في هذه القطعة عزف المقدمة الصامتة ( وتسمى دخول الآليات وهذه المقدمة للإشهاد تشابه عندنا الدولاب ) وإعادة أجزاء اللحن التي تحدّها المصاريع .

( د ) وأما البطايجيات فهي من نوع التواشيح ، وهي لا تقل عن اثنين في كل نوبة ، يربطهما ميزان بطىء السير يساوى كل دور منه ٤ من الوحدة المتوسطة .

ووظيفة الآلات في هذه المقطعات عزف المقدمة الصامتة وتسمى (دخول البطايجي) وإعادة أجزاء البيت ( الأغصان والخانة ) .

( هـ ) وأما التوشية . فهي قطعة صامتة تعزفها الآلات ، ويربطها ميزان يساوى كل دور من أدواره ٤ من الوحدة المتوسطة .

ويندمج في هذه القطعة ألحان مناسبة ( صنائع ) مستقلة مقتبسة من بعض الأشغال ( نوع من التوشيح كثير الترجمات ) ويختلها تقاسيم على الرباب وعلى العود ، أما تقسيم الرباب فغير موزون ، وأما تقسيم العود فيربطه ميزان يساوى كل دور من أدواره ٢ من الوحدة المتوسطة ، ويطلق عليه اسم ( ميزان المشد ) .

( و ) وأما البرول فهو سلسلة تواشيح سريعة السير لا تقل عن اثنين ، ويربطهما ميزان يسمى ميزان البرول يساوى كل دور من أدواره ٢ من الوحدة المتوسطة .

ووظيفة الآلات في هذه المقطعات إعادة أجزاء البيت (الأغصان والطالع أى الخانة) .

( ز ) وأما الدرج فهو قطعة من نوع التوشيح يربطها ميزان من النوع الثلاثي يساوى كل دور من أدواره ٦ من الوحدة المتوسطة .

وتمتاز هذه القطعة بتغيير حركة الميزان تدريجاً من البطء إلى السرعة المفردة في آخر اللحن ثم الرجوع قبل الانتهاء إلى الحركة الأولى بعد لحظة صمت ، وهذا العمل يسمى في اصطلاحهم ( الضروب ) وهو يعطى اللحن رشاقة ورونقا تهترلها النفس طرباً .

ووظيفة الآلات في هذه القطعة عزف المقدمة الصامتة وتسمى ( دخول الدرج ) وإعادة أجزاء البيت الأغصان والطالع أى الخانة .

( وهذا النوع في مجموعه لا يوجد مثله عندنا وفي أقسامه الثلاثة ، أى كل ضرب على حدة ، يشابه الدارج والطارف في الزمن ويختلف في التكوك والدموم ) .

(ح) وأما الخفيف فهو قطعة من نوع التوشيح بطيئة السير ، يضبطها ميزان من نوع الثلاثي يسمى ( ميزان الخفيف ) ويساوى كل دور من أدواره ثلاثة من الوحدة المتوسطة .

ووظيفة الآلات في هذه القطعة كوظيفتها في الدرج والبطايجيات ، وهي عزف المقدمة صامتة وإعادة أجزاء البيت .

(ط) وأما الختم فهو لحن من نوع التوشيح سريع السير تختم به النوبة ، ويضبطه ميزان يساوى كل دور من أدواره ثلاثة من الوحدة الصغيرة .

ووظيفة الآلات في هذه القطعة كوظيفتها في الخفيف والدرج والبطايجيات ، وقد جرت العادة بأن يضاف إلى النوبة المركبة كما تقدم ملحقات تسمى ( أشغال ) ، وهي نوع من التوشيح كثير الترتم والحلية يستعمل فيه أكثر من نغمة بعكس التوشيح التي تتركب منها النوبة ، فهي لا تتغير فيها النغمة الأساسية للنوبة تغيرا محسوسا ، ولهذا أطلق عليها اسم ( المألوف ) — ويتخلل هذه الأشغال قصائد مطلقة أى بدون وزن موسيقى وألحان شعبية مهذبة تسمى ( زندالى ) .



## تقرير خاص بالنوبة الأندلسية على حسب ترتيب أهل الجزائر

تركب النوبة الجزائرية من تسع مقطوعات ، بعضها ألحان صامتة وبعضها مقرون بكلام من نوعي التوشيح والزجل وهي :

( ١ ) الدائرة	( ٤ ) المصادر	( ٧ ) توشية الانصرافات
( ٢ ) مستخبر الصنعة	( ٥ ) البطايعيات	( ٨ ) الانصرافات
( ٣ ) التوشية	( ٦ ) الدرج	( ٩ ) المخلص

١ — أما الدائرة فهي نوع من أنواع الترم غير الموزون ينتقل فيه على درجات سلم المقام بمقاطع صوتية لا يتألف منها ألفاظ ذات معنى ، وقد جرت العادة بأن تكون هذه المقاطع مركبة من حرفين اللام والنون مقرونين بحركة أو ساكنين على حسب ما يقتضيه سير التلحين .

٢ — وأما مستخبر الصنعة فهو لحن بسيط صامت يعزف على الآلات لا يلاحظ فيه ميزان ولا ضرب من الضروب . ويعتبر الموسيقيون هذا الاستهلال من أهم أقسام النوبة ، لذلك حددوا جملة وعباراته جملة جملة ، وضبطوا مقادير أزمنة أصواته وجردوها حتى من تلك الحلية التي تمتاز بها الموسيقى العربية . ولا يحسرفرد من أفراد التخت أن يضيف شيئا من مبتكراته على هذا اللحن ، كما هو شأنهم عند عزف سائر مقطوعات النوبة ، وهو أشبه شيء بما يسمى تقسيا في اصطلاح موسيقى الشرق العربي لولا هذه الميزة ، ولولا ثبات عباراته الموسيقية وعدم خروجها من المقام الذي تدور عليه ألحان النوبة .

٣ — وأما التوشية فهي مقدمة صامتة تعزف على الآلات ، وغالب عباراتها ( صنايعها ) مأخوذ من سائر مقطوعات النوبة وقد امتزجت هذه العبارات بعضها ببعض حتى تكون منها لحن منفرد يضبطه ميزان إيقاعي يساوي كل دور من أدواره أربعة من الوحدة الصغيرة ( الكروش ) ، وليس لهذا الميزان صبغة محدودة لكنه لا يخرج في غالب الأمر عن الأشكال الأربعة الآتية :

الشكل الأول — يستعمل في أكثر النوبات .

الشكل الثاني — يستعمل في نوبة مقام الحسيني .

الشكل الثالث — يستعمل فى نوبة مقام المايه .

الشكل الرابع — يستعمل فى نوبة مقام رمل المايه .

ومتوسط سرعة هذا الضرب بين درجة ٩٠ ودرجة ١٢٠ من درجات آلة المترونوم ، وفى آخر اللحن تزداد السرعة شيئاً فشيئاً ، وعند الختام يكون الهبوط إلى قرار المقام ببطء .

٤ — وأما المصدرات فهى سلسلة ألحان مقرونة بأقوال شعرية ( من نوع التوشيح ) يضبطها ميزان إيقاعى يساوى كل دور من أدواره أربعة من الوحدة الصغيرة .

تركب كل واحدة من هذه الموشحات من عدة أبيات ، وكل بيت من ثلاثة أغصان وخانة ، ويعتبر هذا النوع من الموشحات من أهم ألحان النوبة المقرونة بالأقوال . ولهذا أطلق عليها اسم المصدرات . وقد يصفها أرباب الصناعة بصفة السلطنة ويسمونها سلاطين الألحان .

وفى المصدرات يبرهن المغنون على براعتهم فى فن الغناء وعلى ذوقهم الفطرى وإحساسهم الموسيقى . وأما العازفون على الآلات فتقتصر وظيفتهم على عزف الكرسى ( أى الدولاب ) وإعادة الغصنين الأول والثانى من كل بيت بسرعة هى ضعف سرعة الغناء .

٥ — وأما البطايجيات فهى سلسلة موشحات من (٤) إلى (٦) يضبطها ميزان إيقاعى أبطأ من ميزان المصدرات ، ويساوى كل دور من أدوار هذا الميزان اثنين من الوحدة المتوسطة .

ووظيفة العازفين هنا كوظيفتهم فى المصدرات ، فهم يقتصرون على عزف الكرسى ( أى الدولاب ) وإعادة الغصنين الأول والثانى ، وقد جرت العادة بعزف ( مستخبر نوبة الانقلابات ) بين كل بطايجى والذى يليه .

٦ — وأما الدرج فهى سلسلة موشحات ( ٣ أو ٦ ) يضبطها ميزان إيقاعى من النوع الثلاثى يساوى كل دور من أدواره ثلاثة من الوحدة المتوسطة أو ثلاثة من الوحدة الصغيرة .

٧ — وأما توشية الانصرافات فهى مقطوعة يضبطها ميزان من نوع الثلاثى ، يساوى كل دور منه ثلاثة من الوحدة الصغيرة ، يستريح فى أثناء عزفها المغنون ، وتفصل بين الشطر الأول للنوبة الذى لا تدخل فيه الموشحات الأثرية التى ترجع إلى عصر الحضارة الأندلسية والشطر الثانى المشتمل على مقطوعات أقل نخامة من ألحان الشطر الأول وأكثر تأثيراً فى الجمهور لموافقتها لذوق العامة .

٨ — وأما الانصرافات فهي سلسلة ألحان (من ١٠ إلى ١٢) مقرونة بكلام ، سريعة السير يضبطها ميزان من نوع الثلاثي يساوى كل دور من أدواره ثلاثة من الوحدة المتوسطة .

ويتبع في هذه الألحان نظام سائر التوشيح وهو :

- ( أ ) الكرسي ( أى اللازمة أو الدولاب ) .
  - ( ب ) الفصن الأول .
  - ( ج ) جواب ( أى محاسبة ) الفصن الأول .
  - ( د ) الفصن الثانى .
  - ( هـ ) الخانة ( وتسمى الطالع أيضا ) .
  - ( و ) جواب الخانة .
- البيت ... ..

٩ — وأما المخلص فهو لحن مقرون بكلام سريع السير يضبطه ميزان من نوع الثلاثى ، وكل بيت من أبياته ذو غصنين أو ثلاثة يفصل بينها الترم ( باللن ) وجواب الآلات ( المحاسبة ) . وينتهى هذا اللحن الذى هو آخر مقطوعات النوبة بعبارة غير موزونة بطيئة السير يقتصر فيها المغنون على المرور بدرجات سلم النغمة التى تنسب إليها النوبة هبوطا إلى درجة الاستقرار .

## تقرير خاص بالنوبة الأندلسية على حسب الترتيب المتبع في بلاد المغرب الأقصى (مراكش)

يمتاز المغرب الأقصى بأن ظهور آثار الحضارة الأندلسية فيه أوضح من ظهورها في المغرب الأوسط (بلاد الجزائر) وفي المغرب الأدنى (بلاد تونس). وأسباب ذلك كثيرة: منها الموقع الجغرافي، فسواحل شبه الجزيرة الإيبيرية تكاد تكون على مدى الطرف من سواحل المغرب الأقصى. ومنها العلاقات السياسية التي كانت تربط البلدين في القرون الوسطى. فقد كانت بلاد الأندلس بعد سقوط الدولة الأموية تحت حماية معظم الدول التي تأسست في المغرب الأقصى من القرن التاسع الميلادي إلى أوائل القرن الخامس عشر، ووفد إلى مراكش أكبر جمهرة من مهاجري الأندلس بعد سقوط غرناطة.

فقد يجوز لنا إذاً أن نعتبر الألحان الأثرية التي نسمعها الآن في المغرب الأقصى والأساليب الموسيقية التي يتبعها موسيقيو مدنه وحواضره ممثلة لروح الموسيقى الأندلسية.

وأما التغيرات التي قد تكون طرأت على هذه الألحان فهي من نوع التغيرات التي تلحق الشعر القديم من تصرف الرواة وضعف حوافظهم، والتي تنشأ غالباً عن تشابه الصيغ وأساليب التعبير.

ومما يزيد هذا الظن تأكيداً استقلال المراكشيين داخل حدود بلادهم في عصر احتلال الترك سواحل شمال إفريقية، فقد كان من نتائج هذا الاستقلال السياسي سلامة موسيقاهم الأثرية من تأثير موسيقى الشرق العصرية.

تركب النوبة المراكشية من خمسة أقسام، وكل قسم من هذه الأقسام يتكون من سلسلة موشحات مؤلفة من نغمة واحدة (وهي التي يطلق اسمها على النوبة)، ويضبط أزمنة الموشحات التي يتركب منها كل قسم من أقسام النوبة دور إيقاعي لا يتغير مع تغير الموشحات، وإذا تغير فأنما يكون ذلك من حيث حركة السير لا من حيث نوع النقرات ونسب أزمنتها.

ويطلق على كل واحد من هذه الأقسام الخمسة اسم الضرب أي الدور الإيقاعي الذي يضبط أزمنة موشحاته. وهذه هي أسماء أقسام النوبة المراكشية:

١ — البسيط وهو اسم لضرب إيقاعي يساوي كل دور من أدواره ٦ من الوحدة المتوسطة أو ثلاثة من الوحدة الكبيرة.

٢ — القايم ونصف وهو اسم لضرب يساوي كل دور من أدواره ١٦ من الوحدة المتوسطة.

٣ — البطايحي وهو اسم لضرب يساوي كل دور من أدواره ١٦ من الوحدة المتوسطة أيضاً.

٤ — القدم وهو اسم لضرب إيقاعي يساوي كل دور من أدواره ٦ من الوحدة الصغيرة.

٥ — الدرج وهو اسم لدور يساوي ٤ من الوحدة المتوسطة.

ويبتدئ كل واحد من هذه الأقسام إما بمقدمة صامتة تعزفها الآلات ، وإما بإنشاد بيتين من الشعر .  
ويطلق على المقدمة الصامتة اسم ( التوشية ) ويضبطها دور إيقاعى يساوى ٣ من الوحدة المتوسطة .  
ويتخللها جمل مطلق أى بلا إيقاع تسمى ( البغية ) .

وبعد عزف التوشية أو إنشاد البيتين من الشعر تلقى سلسلة موشحات مرتبة على حسب نظام محدود  
أساسه حركة السير ، وهذا هو النظام المتبع فى الأقسام الخمسة .

( ١ ) الموشحة الأولى وتسمى ( التصدير ) .

( ب ) ويلها سلسلة موشحات بطيئة السير .

( ج ) ثم موشحة على شئ من السرعة وتسمى ( القنطرة الأولى ) .

( د ) ويلها سلسلة موشحات يتراوح عددها بين ( ١ ) و ( ٤ ) .

( هـ ) ثم موشحة أكثر سرعة تسمى ( القنطرة الثانية ) .

( و ) ويلها سلسلة صنائع يطلق عليها اسم ( الانصرافات ) .

( ز ) ثم آخر موشحات القسم وتسمى ( القفل ) .

وأما الألحان التى تتركب منها أقسام النوبة فهى مؤلفة على حسب أساليب محدودة .

فكل واحد من أبيات التوشيح ينقسم إلى فصول تسمى بالفصول الكبرى والوسطى والصغرى .  
أما الفصول الكبرى فتجدها الأبيات ، والفصول اوسطى تجدها مصارع البيت وتسمى ( الأغصان ) ،  
والفصول الصغرى تجدها أجزاء الأغصان . فهيكلكل الفصول الكبرى يختلف شكله باختلاف عدد الفصول  
الوسطى التى يتكون منها .

يتألف كل فصل أعظم أى كل بيت من أبيات اللحن من جمل وتعبيرات موسيقية ، مدارها النغمة  
التي تنسب إليها النوبة ، وتوزع هذه التعبيرات على الفصول الوسطى على حسب نظام محدود .

وسمى أول الأجزاء الوسطى ( الدخول أو الفراش ) .

والثانى ( كرش الصنعة ) أو وسطها .

والثالث ( الغطاء ) أى الخانة .

والرابع ( الخروج ) أى الرجوع إلى الصنعة الأولى .

ويقرن بأجزاء اللحن الخالية من الكلام ترنمات يطلق عليها اسم الشغل لشغلها تلك الأجزاء ، ويختلف  
نوع هذه الترنمات باختلاف الشعر ، فإذا كانت فاصلا بين مقاطع اللفظ الواحد فهى ( ن ) محركة بحركة  
الحرف الذى قبلها ، وإذا كانت تشغل آخر العبارات الموسيقية الخالية من الكلام كانت بـ ( ياللى ) . وإذا  
كانت تشغل عبارة كاملة خالية من الأقاويل الشعرية كانت دـ ( هن هن ) أو بـ ( ديرتان ) .

المقامات المقدمة من جناب البارون دي ارلنجر

طائفة النغات التي تستقر على درجة اليكاه  
يكاه (من فصيلة الراس)

(ب) هبوطا :	(أ) صعودا :
جواب نوا	جواب نوا
» جهار كاه	» حجاز
» سيكاه	» كردى
محير	محير
كردان	كردان
عجم	أوج
حسينى	حسينى
نوا	نوا
جهار كاه	جهار كاه
سيكاه	سيكاه
دوكاه	دوكاه
راست	راست
عراق	عراق
عشيران الحسينى	عشيران الحسينى
يكاه	يكاه

## تحليل النغمة وبيان طورها

( أ ) صعودا :

العقد الأول — راست ( ذو الأربع ) على اليكاه ...  
» الثاني — » » » الدوكاه أو ...  
جهازكاه على الدوكاه ...  
دخولا إليه من درجة المجاز أو الجهازكاه  
» الثالث — » ( ذو الخمس ) على النوا ...  
» الرابع — حجاز ( ذو الأربع ) على المحير ...  
( والدخول من المجاز أصح ) .

( ب ) هبوطا :

العقد الرابع — بياتى ( ذو الأربع ) على المحير  
» الثالث — بوسه لك ( العشاق المصرى ذو الخمس ) على النوا  
» الثاني — بياتى ( ذو الأربع ) على الدوكاه ( أو الراست على راست )  
» الأول — راست ( ذو الخمس ) على اليكاه

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار جنس البياتى على الدوكاه أو الراست على درجة  
الراست .

شدّ عربان ( اَوْ شت عربان )

( من فصيلة الحجاز )

( ب ) هبوطا :

جواب نوا

» چهارگاه

سنبله

محیر

کردان

نم ماهور

حصار

نوا

چهارگاه

کرد

دوگاه

راست

نم گوشت

قبا حصار

یکاه

( ۱ ) صعودا :

جواب نوا

» حجاز

سنبله

محیر

کردان

نم ماهور

حصار

نوا

حجاز

کرد

دوگاه

راست

نم گوشت

قبا حصار

یکاه



## تحليل النغمة وبيان طورها

( أ ) صعودا :

يبدأ العمل من العقد الثالث ويحتم الدخول إليه من درجة النواه لكنه يمكن استعمال المجاز كظهير للنوا .	العقد الأول — حجاز ( ذو الأربع ) على اليكاه
	» الثاني — نواثر ( ذو الخمس ) « الراسـت
	» الثالث — حجاز ( ذو الأربع ) « النوا
	» الرابع — نواثر ( ذو الخمس ) « الكردان

( ب ) هبوطا :

- العقد الرابع — نهاوند ( ذو الخمس ) على الكردان .  
» الثالث — حجاز ( ذو الأربع ) « النوا .  
» الثاني — نهاوند ( ذو الخمس ) « الراسـت .  
» الأول — حجاز ( ذو الأربع ) « اليكاه

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار النواثر على الراسـت .

# فرحفرزا

( من فصيلة البوسه لك )

( ب ) هبوطا .

( ۱ ) صعودا :

جواب نوا

جواب نوا

» چهارگاه

» چهارگاه

» کرد

» کرد

مخير

مخير

کردان

کردان

عجم

عجم

حسينى

حسينى

نواه

نوا

نوا

حجاز

چهارگاه

چهارگاه

کرد

کرد

کرد

دوگاه

دوگاه

دوگاه

راست

راست

راست

عشيران العجم

عشيران العجم

عشيران الحسينى

عشيران الحسينى

يكاه

يكاه

## تحليل النغمة وبيان طورها

(١) صعودا :

العقد الأول — نهاوند (ذو الأربع ) على يكاه ...	يتألف من هذين	يبدأ العمل باظهار
» الثاني — عجم (ذو الخمس ) » عشيران العجم	العقدين نغمة	العقد الثالث
» الثالث — جهار كاه (ذو الأربع ) » جهار كاه ...	العجم وغمازها	ومحتوم الدخول
» الرابع — نهاوند (ذو الخمس ) » كردان ...	الجهار كاه .	إليه من النوا .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — نهاوند (ذو الخمس ) على الكردان ...	يبدل في العقد الثالث بالجهار كاه المحجاز
» الثالث — عجم (ذو الأربع ) » جهار كاه ...	ويتكون من هذا التغير عقد ثان
» الثاني — عجم (ذو الخمس ) » عشيران العجم	ذو شكل ثان وهو نواثر من راست إلى نواه
» الأول — نهاوند (ذو الأربع ) على اليكاه ...	وعند الاستقرار يبدل بالمحجاز الجهار كاه .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار الجهار كاه على درجة الجهار كاه والعجم على عجم .

سلطانی یکاه  
(من فصيلة البوسدك)

(ب) هبوطا :

جواب نواه

» حجاز

» کرد

محیر

کردان

عجم

حسینی

نوا

حجاز

کرد

دوکاه

راست

عشیران العجم

» الحسینی

یکاه

(١) صعودا :

جواب نواه

» حجاز

» کرد

محیر

کردان

عجم

حسینی

نوا

حجاز

کرد

دوکاه

راست

عشیران العجم

» الحسینی

یکاه

## تحليل النغمة وبيان طورها

(١) صعودا :

العقد الأول — نهاوند (ذو الأربع) على يكاه... يبدأ العمل باظهار العقد الثالث  
« الثانى — حجاز ( » ) « دو كاه... والثانى دخولا من النوا (حتما) والحجاز  
« الثالث — بوسهك ( » ) « نوا... كظهير له والارتكاز على الدوكاه الذى  
« الرابع — حجاز ( » ) « محير... هو غماز النغمة .

(ب) هبوطا :

السلم الهابط كالصاعد ويشترط لمس قرار الحجاز قبل الاستقرار على البكاه .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار جنس الحجاز على الدهكاه والبروز بدرجة الدوكاه .

طائفة النغمات التي تستقر على درجة عشيران الحسيني  
حسيني عشيران ( من فصيلة البياتي )

( ١ ) صعودا : ( ب ) هبوطا :

جواب حسيني	جواب حسيني
» نوا	» نوا
» جهارگاه	» جهارگاه
» سيگاه	» سيگاه
مخير	مخير
کردان	کردان
أوج	أوج
حسيني	حسيني
نوا	نوا
جهارگاه	جهارگاه
سيگاه	سيگاه
دوگاه	دوگاه
راست	راست
عراق	عراق
عشيران الحسيني	عشيران الحسيني

## تحليل النغمة وبيان طورها

(١) صعودا :

العقد الأول -	بياتي (ذو الأربع) على عشرين الحسيني
» الثاني -	» ( » ) » دو كاه ... ..
» الثالث -	» ( » ) » الحسيني ... ..
» الرابع -	» (ذو الخمس) » المحير ... ..

يبدأ العمل بإظهار العقد الثالث

ويتحتم الدخول من الحسيني

(ب) هبوطا :

العقد الرابع -	بياتي (ذو الخمس) على المحير... ..
» الثالث -	» (ذو الأربع) » الحسيني ... ..
» الثاني -	» (ذو الخمس) » دو كاه أونكريز
على راست	... ..
» الأول -	بياتي (ذو الأربع) على عشرين الحسيني

يشترط بيان العقد الثاني وإظهار

الحسيني لأنه مركز النغمة

شخصيتها - تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار جنس التركيز على درجة راست والبروز بدرجة الحسيني.

بیاتی عشیران  
(من فصيلة البیاتی)

(ب) هبوطا :	(١) صعودا :
جواب حسینی	جواب حسینی
» نوا	» نوا
» چهارگاه	» چهارگاه
» سیکاه	» سیکاه
محیر	محیر
کردان	کردان
أوج	أوج
حسینی	حسینی
نوا	نوا
چهارگاه	چهارگاه
بوسه لك	سیکاه
دوگاه	دوگاه
راست	راست
عراق	عراق
عشیران الحسینی	عشیران الحسینی



## تحليل النغمة وبيان طورها

( ١ ) صعودا :

يتحتم الدخول من النوا والجهار كاد كظهير له ، ويبدأ العمل باظهار العقد الثاني ثم يهبط إلى الأول ويعود إلى درجة الحسيني لاظهار العقد الثالث ثم إلى دو كاه - إلى ذلك الصعود إلى العقد الرابع مروراً على سلم نغمة البياتي الأصلي وذلك بإبدال الأوج بالعجم .	العقد الأول - بياتي (ذو الأربع) على عشيران الحسيني » الثاني - » (ذو الخمس) » دو كاه ... » الثالث - » (ذو الأربع) » الحسيني ... » الرابع - » (ذو الخمس) » محير ...
---	--

( ب ) هبوطا :

وفي الهبوط يظهر العقد الثاني الهابط .	العقد الرابع - بياتي (ذو الخمس) على محير ... » الثالث - » (ذو الأربع) » حسيني ... » الثاني - بوسهك (ذو الخمس) » دو كاه ... » الأول - بياتي (ذو الأربع) » عشيران الحسيني
---------------------------------------	--

شخصيتها - تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار جنس البياتي على دو كاه .

بوسه لك عشيران

(من فصيلة البياقي)

(ب) هبوطا :

جواب حسيني

» نوا

» چهارگاه

» بوسه لك

محير

کردان کردان

أوج عجم

حسيني حسيني

نوا نوا

چهارگاه

بوسه لك

دوگاه

راست

عراق

عشيران الحسيني

(١) صعودا :

جواب حسيني

» نوا

» چهارگاه

» سبگاه

محير

کردان کردان

أوج عجم

حسيني حسيني

نوا نوا

چهارگاه

بوسه لك

دوگاه

راست

عراق

عشيران الحسيني

## تحليل هذه النعمة وبيان طورها

(١) صعودا :

يبدأ العمل باظهار العقد الثاني	
دخولا إليه من الحسيني والنوا كظهير	العقد الأول — بياتي (ذو الأربع) على عشرين الحسيني
له ثم يهبط إلى العقد الأول ثم يصعد إلى	» الثاني — بوسه لك (ذو الأربع) على دو كاه ...
الثالث للعمل بجنس البياتي على الحسيني	» الثالث — بياتي ( ) ( ) » حسيني ...
والبوسه لك على النوا ثم يضاف إليه	» الرابع — بياتي (ذو الخمس) » محير ...
العقد الثاني و يصعد منه إلى الرابع .	

(ب) هبوطا :

وفي الهبوط يعمل بوسه لك على محير	
ثم ينزل على العقد الثالث ويعمل بياتي	العقد الرابع — بوسه لك (ذو الخمس) على محير ...
على الحسيني ويجوز عمل البوسه لك	» الثالث — بياتي (ذو الأربع) على حسيني ...
على النوا — ثم يهبط على العقد الأول	» الثاني — بوسه لك (ذو الأربع) على دو كاه ...
ويستقر على عشرين الحسيني مضافا	» الأول — بياتي (ذو الأربع) على عشرين الحسيني
إليه اليكاه كظهير .	

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النعمة على إظهار البوسه لك على درجة الدوكاه والبياتي على الحسيني .

## نُهفت

( من فصيلة البياقي )

(ب) هبوطا :

جواب حسینی

» نوا

» چهارگاه

» سیکاه

محیر

کردان

أوج

حسینی

نوا      نوا

حجاز      چهارگاه

کرد      سیکاه

دوگاه      دوگاه

راست      راست

عراق

عشیران الحسینی

(١) صعودا :

جواب حسینی

» نوا

» چهارگاه

» سیکاه

محیر

کردان

أوج

حسینی

نوا      نوا      نوا

حجاز      نم حجاز      حجاز

بوسه لك      بوسه لك      کرد

دوگاه      دوگاه      دوگاه

راست

عراق

عشیران الحسینی

## تحليل النغمة وبيان طورها

(١) صعودا :

يبدأ العمل في دائرة العقد الثاني  
 دخولا من درجة المجاز إلى درجة النوا  
 لإظهار جنس الراس على دوكة  
 (نيسابورك) أو جنس الجهاركاه على  
 دوكة ثم يكون الصعود بالحسيني  
 والعجم — إلى ذلك التزول إلى الدوكة  
 أولا بطريقة أصفهان البياتي (أى  
 مرورا على النوا والجهاركاه والسيكاه)  
 ثم بطريقة أصفهان المجاز (أى مرورا  
 على النوا والجهاركاه والكرد) إلى ذلك  
 الصعود إلى العقد الثالث للعمل بجنس  
 الراس على درجة النوا و بجنس البياتي  
 على درجة الحسيني ثم يكون الصعود  
 إلى العقد الرابع .

العقد الأول — بياتي (ذو الأربع) على عشرين الحسيني  
 » الثاني — جهاركاه على دوكة أو راس على دوكة  
 أو حجاز على دوكة ... ..  
 » الثالث — راس على نوا أو بياتي على حسيني ...  
 » الرابع — بياتي على محير أو راس على كردان ...

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — بياتي على محير أو راس على كردان ...  
 » الثالث — راس (ذو الخمس) على نوا ... ..  
 » الثاني — راس على راس أو نكرز على راس  
 » الأول — بياتي (ذو الأربع) على عشرين الحسيني

وفي الهبوط يجب إظهار العقود  
 الميمنة في السلم الهابط .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة اليكاه عند الاستهلال .

## سوزدل ( محرق القلب )

( من فصيلة المجاز )

( ب ) هبوطا :

جواب حسيني

» حصار

» چهارگاه

» بوسه لك

محير

شاهناز

عجم

حسيني

حصار

چهارگاه

بوسه لك

دوگاه

زيركوله

عشيران المعجم

» الحسيني

( ا ) صعودا :

جواب حسيني

» حصار

» چهارگاه

» بوسه لك

محير

شاهناز

عجم

حسيني

حصار

چهارگاه

بوسه لك

دوگاه

زيركوله

عشيران المعجم

» الحسيني

## تحليل النغمة وبيان طورها

### (١) صعودا :

العقد الأول — حجاز (ذو الأربع) على عشرين الحسيني | يبدأ العمل باظهار العقد الثاني  
« الثاني — حصار (ذو الخمس) » دو كاه ... | دخولا من النوا (والحصار كظهير له)  
« الثالث — حجاز (ذو الأربع) » حسيني ... | — ثم يكون النزول إلى العقد الأول —  
« الرابع — حصار (ذو الخمس) » محير ... | ثم يصعد إلى الثالث ومنه إلى الرابع.

### (ب) هبوطا :

يتبع في الهبوط عين طريقة الصعود ويلمس درجة قرار الحصار قبل الاستقرار على عشرين الحسيني — تمتاز هذه النغمة باظهار الحجاز على الحسيني والحصار على الدوكاه واولا إظهار الحصار لكانت شبيهة بنغمة الشاهناز على عشرين الحسيني .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار جنس الحصار على درجة الدوكاه وجنس الحجاز على درجة الحسيني .

شوق طرب  
(من فصيلة الحجاز)

-----

(ب) هبوطا :

جواب حسینی

» صبا

» چهارگاه

» سیکاه

محیر

کردان

عجم

حسینی

نوا

چهارگاه

کرد

دوگاه

راست

عشیران العجم

» الحسینی

(١) صعودا :

جواب حسینی

» صبا

» چهارگاه

» بوسه لك

شاهناز

کردان

عجم

حسینی

صبا

چهارگاه

سیکاه

دوگاه

راست

عشیران العجم

الحسینی



## تحليل النعمة وبيان طورها

(أ) صعودا :

العقد الأول — كرد (ذو الأربع) على عشيران الحسيني	
» الثاني — صبا (ذو الخمس) » دوگاه ...	يبدأ العمل باظهار العقد الثاني
» الثالث — حجاز ( » ) » جهارگاه ...	ثم يكون الصعود إلى الثالث المتعم
» الرابع — صبا ( » ) » محير ...	لنعمة صبا ومنه إلى الرابع .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — صبا (ذو الخمس) على محير ...	يغير عند النزول العقد الثالث
» الثالث — بوسه لك (ذو الأربع) » النوا ...	ويجعل بوسه لك على نوا وكذلك الثاني
» الثاني — كرد ( » ) » دوگاه ...	فيصير كرد على دوگاه ويصح إبقاء
» الأول — » ( » ) » «عشيران الحسيني	الثالث على ماهو عليه في السلم الصاعد.

ملاحظة — يظن البعض أن قرار هذه النعمة درجة عشيران العجم وألفوا فيها ألحانا تستقر على هذه الدرجة وهذا خطأ لأنه يخالف نعمة شوق طرب التي وضعها السلطان سليم الثالث المحفوظة بتكايما المولوية .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النعمة على إظهار نعمة الصبا مؤسسة على درجة الدوگاه والكرد على عشيران الحسيني .

طائفة النغمات التي تستقر على درجة عشيران العجم

عجم عشيران ( من فصيلة العجم )

(ب) هبوطا :

جواب عجم

» حسيني

» نوا

» چهارگاه

سنبله

مخير

کردان

عجم

حسيني

نوا

چهارگاه

کرد

دوگاه

راست

عشيران العجم

(١) صعودا :

جواب عجم

» حسيني

» نوا

» چهارگاه

سنبله

مخير

کردان

عجم

حسيني

نوا

چهارگاه

کرد

دوگاه

راست

عشيران العجم

## تحليل النغمة وبيان طورها

(١) صعودا :

يبدأ العمل باظهار العقد الثانى	{	العقد الأول — عجم (ذو الخمس) على عشرين العجم
دخولا اليه من الجهاركاه التى هى		» الثانى — جهاركاه (ذو الأربع) على جهاركاه ...
غماز النغمة، يلى ذلك النزول إلى العقد		» الثالث — عجم (ذو الخمس) على العجم ... ..
الأول ثم الصعود إلى الثالث ومنه إلى		» الرابع — » (ذو الأربع) » المهوران ... ..
الرابع .		

(ب) هبوطا :

يكون الهبوط بعين طريقة الصعود ويجوز تركيب جنس المجاز بصفة عرضية على درجة النوا  
( بابدال الحسينى بالحصار والعجم بالمهور ) لكن يجب ألا يكون الارتكاز على النوا بل  
على الجهاركاه التى هى غماز النغمة فيكون المسموع الاستقرار على درجة عشرين العجم .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار درجتى الجهاركاه والعجم .

## شوق أفزا ( أى مزید الشوق )

( من فصيلة العجم )

(ب) هبوطا :	( ١ ) صعودا :
جواب عجم	جواب عجم
» حسینی	» حسینی
» نوا	» نوا
» چهارگاه	» چهارگاه
سنبله	سنبله
محیر	محیر
کردان	کردان
عجم	عجم
حسینی	حسینی
نوا	صبا
چهارگاه	چهارگاه
کرد	سیکاه
دوگاه	دوگاه
راست	راست
عشیران العجم	عشیران العجم

## تحليل النعمة وبيان طورها

(١) صعودا :

العقد الأول — عجم (ذو الثلاث) على عشيران العجم	يحتم البدء من الجهاركاه ويعمل في دائرة العقد الثاني بشرط أن عيس درجة الدوكاه ثم يصعد إلى العقد الثالث وبعد إظهار درجة الكردان يعمل عجم على عجم أو صبا على حسيني ، إلى ذلك الصعود إلى العقد الرابع .
» الثاني — صبا (ذو الخمس) » دوكاه ...	
» الثالث — عجم ( » ) عجم أو صبا ...	
( » ) » حسيني ...	
» الرابع — عجم (ذو الأربع) » ماهوران ...	

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — عجم ( ذو الأربع ) على ماهوران ...	وفي النزول تبدل درجة الصبا بالنسوا — ويستحسن مس الزيركوله عوض الدوكاه قبل الاستقرار لإظهار جنس النهاوند على الراسه ولكن ذلك مما لا يشترط .
» الثالث — » ( » ) عجم ...	
» الثاني — » ( » ) جهاركاه ...	
» الأول — » ( » ) عشيران العجم	

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النعمة على إظهار جنس الصبا على دوكاه و جنس العجم على العجم  
والجهاركاه وعشيران العجم .

شوق آور  
(من فصيلة العجم)

( ب ) هبوطا :

جواب عجم

» حسینی

» نوا

» چهارگاه

سنبله

محیر

کردان

عجم

حصار نهاوند

نوا

چهارگاه

کرد

دوگاه

راست .... زیرکوله

عشیران العجم

( ا ) صعودا :

جواب عجم

» حسینی

» نوا

» چهارگاه

سنبله

محیر

کردان

عجم

حسینی

نوا

نیم حجاز

بوسه لك

دوگاه

راست

عشیران العجم

## تحليل النعمة وبيان طورها

لهذه النعمة طريقتان عمليتان :

أولها أن يكون البدء بإظهار صورة مختصرة من نعمة العرضبار وذلك بأن يدخل من درجة الكرذان إلى العجم ومنه إلى الحسيني ثم إلى النوا ( وقد يجوز الصعود إلى المحير مروراً بالسنبلة ) ثم بدلا من الاستقرار على مركز العرضبار وهو الدوكاه يصعد إلى العجم ويتزل منه بصيفة نعمة عجم عشيران وقبل الاستقرار على درجة عشيران العجم يلمس اليكاه وعشيران الحسيني .

أما الطريقة الثانية فهي أن يبدأ العمل في المنطقة الحادة من نعمة عرضبار ويكون الدخول من الكرذان للصعود إلى جواب النوا مروراً بالمحير والسنبلة وجواب جهاركاہ ثم يكون الهبوط إلى درجة العجم ومنها إلى الحسيني — ثم منهم من يلمس بعد ذلك درجة النوا وبعدها درجة الشورى ويتزل إلى الجهاركاہ — ومنهم من يلمس درجة العزال وبعدها درجة كرد النهاوند وقد يتزل إلى الدوكاه ثم إلى الراسـت وإلى عشيران العجم — ومنهم أيضا من يلمس درجة الزيركوله قبل العجم ثم يتزل إلى الفرار وهو عشيران العجم بعد لمس اليكاه ودرجة شاد ور ( أى قرار الجهاركاہ ) .

( ا ) صعودا :

العقد الأول — عجم ( ذو الثلاث ) على عشيران العجم

» الثاني — بوسه لك ( ذو الخمس ) » دوكاه ...

» الثالث — عجم ( » » ) » عجم ...

» الرابع — جهاركاہ ( ذو الأربع ) » جواب

جهاركاہ ... ..

( ب ) هبوطا :

العقد الرابع — جهاركاہ ( ذو الأربع ) على جواب

جهاركاہ ... ..

» الثالث — عجم ( ذو الخمس ) على عجم ...

» الثاني — بوسه لك ( ذو الأربع ) » جهاركاہ

» الأول — عجم ( ذو الخمس ) » عشيران

العجم ... ..

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النعمة على إظهار العرضبار عند الاستهلال والنهاوند قبل الاستقرار .

طائفة النغمات التي تستقر على درجة العراق

عراق (من فصيلة العراق)

-----

( ب ) هبوطا :

جواب أوج

» حسيني

» نوا

» چهارگاه

» سيگاه

مخير

کردان

عجم

حسيني

نوا

چهارگاه

سيگاه

دوگاه

راست

عراق

( ١ ) صعودا :

جواب أوج

» حسيني

» نوا

» چهارگاه

» سيگاه

مخير

کردان

أوج

حسيني

نوا

چهارگاه

سيگاه

دوگاه

راست

عراق



## تحليل النعمة وبيان طورها

( ١ ) صعودا :

العقد الأول — عراق (ذو الثلاث) على عراق ... ..	{	يتبدئ العمل باظهار العقد الأول
» الثاني — بياتى (ذو الأربع) « دوگاه ... ..		دخولا إليه من الراس مع استعمال
» الثالث — راست (ذو الخمس) « نوا وأوج على		اليكاه كظهير له ، يلي ذلك الانتقال
أوج ... ..		إلى العقد الثانى وعمل بياتى على دوگاه
» الرابع — سيگاه (ذو الخمس) على بزرک ... ..		ومنه إلى الثالث وعمل راست على نوا وأوج على أوج .

( ب ) هبوطا :

العقد الرابع — سيگاه (ذو الخمس) على بزرک ... ..	{	وعند النزول يبدل جنس الأوج
» الثالث — بوسه لك (ذو الخمس) على نوا ... ..		بالعجم فى العقد الثالث ثم يتزل إلى
» الثاني — بياتى (ذو الأربع) « دوگاه ... ..		العقد الثانى ومنه إلى الأول حيث
» الأول — عراق (ذو الثلاث) « عراق ... ..		يكون الاستقرار على درجة العراق .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النعمة على إظهار جنس البياتى على درجة الدوگاه .

راحة الأرواح  
( من فصيلة العراق )

---

( ١ ) صعودا :	( ب ) هبوطا :
جواب حسيني	جواب حسيني
» نوا	» نوا
» حجاز	» حجاز
سنبله	سنبله
محير	محير
کردان	کردان
أوج	عجم
حسني	حسيني
نوا	نوا
حجاز	حجاز
کرد	کرد
دوكاه	دوكاه
راست	راست
عراق	عراق

## تحليل النغمة وبيان طورها

(١) صعودا :

العقد الأول — سيكاه (ذو الثلاث) على عراق ...	يبدأ العمل بإظهار العقد الثاني أى حجاز على دوگاه (ويضاف إليه إذا أريد العقد الثالث مبدلا فيه الأوج بالعجم) يلى ذلك إظهار العقد الثاني (راست على نوا) ثم الصعود إلى العقد الرابع .
» الثاني — حجاز (ذو الأربع) » دوگاه ...	
» الثالث — راست (ذو الخمس) » نوا... ..	
» الرابع — حجاز ( ) » محير ...	

(ب) هبوطا :

العقد الرابع —	{ حجاز (ذو الخمس) على المحير بياتي ( ) » }
» الثالث — بوسه لك ( ) » نوا	
» الثاني — حجاز ( ) » دوگاه	
» الأول — سيكاه (ذو الثلاث) » عراق	

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار جنس الحجاز على درجة الدوگاه

## فرحناك

(من فصيلة العراق)

( ب ) هبوطا :

جواب حسینی

» نوا

» چهارگاه

» سیکاه

محیر

کردان

عجم

حسینی

نوا

نوا

نم حجاز

حجاز

بوسه لك

بوسه لك

دوكاه

دوكاه

راست

عراق

( ۱ ) صعوددا :

جواب حسینی

» نوا

» چهارگاه

» سیکاه

محیر

کردان

أوج

حسینی

حسینی

نوا

نوا

نم حجاز

حجاز

بوسه لك

بوسه لك

دوكاه

دوكاه

راست

عراق

## تحليل النعمة وبيان طورها

( ١ ) صعودا :

العقد الأول - سيكاہ ( ذو الثلاث ) على عراق ...	يبدأ العمل باظهار العقد الثاني وهو
» الثاني - جھاركاہ ( ذو الخمس ) » دوکاہ ...	جھاركاہ على دوکاہ ومنهم من يجعله
» الثالث - راست ( » ) » نوا ...	نیشابورك أى راست على دوکاہ الأول
» الرابع - بياتى ( » ) » المحير ...	أصح إلى ذلك نزول بالعقد الأول ثم الصعود إلى الثالث ومنه إلى الرابع

( ب ) هبوطا :

العقد الرابع - بياتى ( ذو الخمس ) على المحير ...	يشترط النزول إلى درجة اليکاہ
» الثالث - بوسهك ( » ) » نوا ...	قبل الاستقرار على العراق .
» الثاني - راست ( ذو الأربع ) » دوکاہ ...	
» الأول - سيكاہ ( ذو الثلاث ) » عراق ...	

شخصيتها - تقوم شخصية هذه النعمة على إظهار جنس راست على درجة الدوكاہ .

بسته اصفهان  
( من فصيلة العراق )

(ب) هبوطا :

جواب حسینی

» نوا

» چهارگاه

» سیکاه

محیر

کردان

عجم

حسینی

نوا

چهارگاه

سیکاه

دوگاه

راست

عراق

(ا) صعودا :

جواب حسینی

» نوا

» چهارگاه

» سیکاه

محیر

کردان

اوج

حسینی

نوا

حجاز

بوسه لك

دوگاه

راست

عراق

## تحليل النغمة وبيان طورها

### (١) صعوداً :

تتكون هذه النغمة من تركيب نغمة	}	العقد الأول — سيكاه ( ذو الثلاث ) على عراق ...
العراق ونغمة الأصفهان بياتى ويبدأ		» الثاني — راست ( ذو الأربع ) على دوگاه أى
العمل فى دائرة العقد الثانى بطريقة		( نيشابورك ) وجهاركاه » دوگاه ...
نغمة أصفهان بياتى وذلك باظهار		» الثالث — راست ( ذو الخمس ) » نوا ...
جنس راست ( نيشابورك ) على درجة		» الرابع — بياتى ( » ) » محير ...
الدوگاه ثم باظهار جنس البياتى وبدل		العراق بنغمة العراق .

### (ب) هبوطاً :

العقد الرابع — بياتى ( ذو الخمس ) على محير  
 » الثالث — بوسه لك ( » ) » نوا  
 » الثاني — بياتى ( » ) » دوگاه  
 » الأول — سيكاه ( ذو الثلاث ) » عراق

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة الأصفهان عند الاستهلال ونغمة العراق

عند الاستقرار .

دلکش حاوران  
( من فصيلة العراق )

(ب) هبوطاً :

جواب حسینی

» نوا

» چهارگاه

» سیکاه

محیر

کردان

عجم

حسینی

نوا

چهارگاه

کردی

دوگاه

راست

محیر

کردان

أوج

حسینی

نوا

چهارگاه

سیکاه

دوگاه

راست

عراق

(۱) صعوداً :

جواب حسینی

» نوا

» چهارگاه

» سیکاه

محیر

کردان

أوج

حسینی

نوا

چهارگاه

سیکاه

دوگاه

راست

عراق



## تحليل النعمة وبيان طورها

( ١ ) صعودا :

العقد الأول -- سيكا ( ذو الثلاث ) على عراق	
» الثاني - بياني ( ذو الأربع ) » دوكا	يبدأ العمل اظهار العقدين الثاني
» الثالث - حسيني (    »    ) » حسيني	والثالث أي باظهار نعمة الحسيني على
» الرابع -    » ( ذو الخمس ) » محير	دوكا ثم يصعد إلى العقد الرابع ويعمل
	بياني على محير

( ب ) هبوطاً :

العقد الرابع - بياني ( ذو الخمس ) على محير	
» الثالث - راست (    »    ) » نوا أو كرد	إلى ذلك المبوط إلى النوا بجنس
( ذو الأربع ) » حسيني	الراست ثم إلى الحسيني بجنس الكرد
» الثاني - بياني (    »    ) » دوكا	ومنه إلى الدوكا بجنس البياني وبعد
» الأول -- سيكا (    »    ) » عراق	الارتكاز على راست بصفة عرضية ومس
	درجة الكرد عوض السيكاد يعود إلى
	السيكا ثم يكون النزول إلى درجة العراق
	والاستقرار عليها

شخصيتها - تقوم شخصية هذه النعمة على إظهار نعمة الحسيني

أوج ( أو أوج عراق )

( من فصيلة العراق )

(ب) هبوطا :

جواب حسيني

» نوا

» چهارگاه

» سيگاه

محير

کردان

عجم

حسيني

نوا

محير

کردان

أوج

حسيني

نوا

چهارگاه

سيگاه

دوگاه

راست

عراق

( ا ) صعودا :

جواب حسيني

» نوا

» چهارگاه

» سيگاه

محير

کردان

أوج.....عجم

حسيني

نوا

چهارگاه

سيگاه

دوگاه

راست

عراق

## تحليل النغمة وبيان طورها

(١) صعودا :

العقد الأول — سيكاه ( ذو الثلاث ) على عراق	
» الثاني — بياني ( ذو الأربع ) » دوگاه	يبدأ العمل باظهار العقد الثالث
» الثالث — راست ( » ) » نوا	ثم يصعد إلى الرابع ويعمل بياني أو
» الرابع — بياني ( ذو الخمس ) » محير	بوسه لك على محير

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — بياني ( ذو الخمس ) على محير	
» الثالث — راست ( » ) » نوا	ثم ينزل إلى درجة المحير ويعمل
وبوسه لك ( » ) » »	بجنس البياني ، إلى ذلك الدخول في العقد
» الثاني — بياني ( ذو الأربع ) » دوگاه	الثالث والارتكاز تارة على درجة الأوج
» الأول — سيكاه ( ذو الثلاث ) » عراق	( سيكاه على أوج ) وتارة على نوا ( راست
	وبوسه لك على نوا ) ثم الهبوط إلى درجة
	الدوگاه بجنس البياني ومنها إلى العراق
	بجنس السيكاه

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار البياني على دوگاه ونغمة راست على درجة النوا ونغمة السيكاه على الأوج .

بسته نكار  
( من فصيلة العراق )

( ١ ) صعودا :

جواب حسینی

» صبا

» چهارگاه

» سیکاه

مخیر

کردان

عجم

حسینی

صبا

چهارگاه

سیکاه

دوگاه

راست

عراق

( ب ) هبوطاً :

جواب حسینی

» صبا

» چهارگاه

» سیکاه

مخیر

کردان

عجم

حسینی

صبا

چهارگاه

سیکاه

دوگاه

راست

عراق

## تحليل النعمة وبيان طورها

(١) صعودا :

يستهل في هذه النعمة بعمل نعمة صبا  
العقد الأول — سيكاه ( ذو الثلاث ) على عراق ...  
على دوگاه أى باظهار العقدين الثانى  
» الثانى — صبا ( ذو الخمس ) » دوگاه ...  
والثالث ( شكل أول ) ثم يستبدل درجة  
» الثالث — كرد ( ذو الأربع ) » حسيني ...  
الصبا بالنوا ودرجة العجم بالأوج للعمل  
راست ( ذو الخمس ) » نوا ...  
بجنس الراسـت على نوا ويكون الارتكاز  
» الرابع — صبا ( » ) » محير ...  
تارة على الأوج وتارة على النوا — على  
ذلك الصعود إلى العقد الرابع

(ب) هبوطا :

وفي النزول يعمل صبا على محير ثم  
العقد الرابع — صبا ( ذو الخمس ) على محير ...  
يدخل في العقد الثالث ويظهر درجة  
» الثالث — كرد ( ذو الأربع ) » حسيني ...  
العجم على ذلك الهبوط إلى العقد الثانى  
» الثانى — صبا ( ذو الخمس ) » دوگاه ...  
ويشترط أن يكون الارتكاز على درجة  
» الأول — سيكاه ( ذو الثلاث ) » عراق ...  
السيكاه لاعلى الدوكاه ثم يكون النزول  
إلى درجة العراق والاستقرار عليها .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النعمة على إظهار جنس الصبا على درجة الدوكاه .

أوج آرا<sup>(\*)</sup>

(من فصيلة العراق)

(ب) هبوطا :

جواب نوا

» حجاز

» سيكاه

سنبله

شهنار

أوج

عجم

نوا

حجاز

سيكاه

کرد

راست

عراق

( ١ ) صعودا :

جواب نوا

» حجاز

» سيكاه

سنبله

شهنار

أوج

عجم

نوا

حجاز

سيكاه

کرد

راست

عراق

(\*) انظر صفحة ١٤١ من محضر الجلسة السادسة من لجنة المقامات والایقاع والتأليف .

## تحليل النعمة وبيان طورها

(١) صعودا :

يستهل في هذه النعمة بالعمل في دائرة	العقد الأول - أوج آرا يستقر على عراق ... ..
العقد الثاني بعد إظهار مقام الأوج	» الثاني - شكل مستعار على سيكاه ... ..
ويستبدل أحيانا السنبلة بالمحير - يلي	» الثالث - « أوج على أوج ... ..
ذلك العمل في دائرة العقد الثالث ثم	» الرابع - « مستعار على جواب سيكاه ... ..
الصعود إلى العقد الرابع المماثل للأول.	

(ب) هبوطا :

وعند النزول يعمل على درجة الأوج	العقد الرابع - شكل مستعار على جواب سيكاه ... ..
إما جنس مستعار وإما جنس أوج ،	» الثالث - « أوج على أوج ... ..
يلي ذلك الهبوط إلى العقد الثالث	» الثاني - مستعار على سيكاه ... ..
ومنه إلى الأول حيث يستقر على درجة	» الأول - أوج آرا يستقر على عراق ... .. العراق .

شخصيتها - تقوم شخصية هذه النعمة على إظهار نعمة الأوج على درجة الأوج والمستعار على درجة السيكاه .

روثق نما (\*)

( من فصيلة العراق )

(ب) هبوطا :

جواب نوا

» حجاز

» سيكاه

سنبله

کردان

عجم

حسيني

نوا

جهازگاه

سيكاه

کرد

راست

عراق

( ١ ) صعودا :

جواب نوا

» حجاز

» سيكاه

سنبله

کردان

عجم أوج

حسيني

نوا

حجاز

سيكاه

کرد

راست

عراق

(\*) انظر صفحة ١٤١ من محضر الجلسة السادسة من لجنة المقامات والايقاع والتأليف .



## تحليل النعمة وبيان طورها

(١) صعودا :

تتكون هذه النعمة من تركيب	
نعمة المستعار على درجة السيكاه ، يبدأ	العقد الأول - قرار أوج آرا (ذو الأربع) يستقر على
العمل فيها في دائرة العقد الثاني دخولا	عراق ... ..
من درجة الكرد إلى السيكاه ثم يكون	» الثاني - مستعار (ذو الخمس) على سيكاه ...
الصعود إلى العقد الثالث والرابع	» الثالث - بوسه لك (ذو الأربع) على نوا ...
ويستبدل أحيانا العجم بالأوج ثم	» الرابع - مستعار (ذو الثلاث) على جواب
يكون التزول إلى درجة السيكاه ومنها	السيكاه ... ..
إلى الكرد ثم إلى الراسن وإلى العراق	
وتستقر عليه .	

(ب) هبوطا :

العقد الرابع - مستعار (ذو الثلاث) على جواب سيكاه .

» الثالث - بوسه لك (ذو الأربع) » نوا .

» الثاني - مستعار (ذو الخمس) » سيكاه .

» الأول - قرار أوج آرا (ذو الأربع) يستقر على عراق .

شخصيتها - تقوم شخصية هذه النعمة على إظهار نعمة المستعار على درجة السيكاه والأوج آرا على درجة عراق .

## طائفة النغمات التي تستقر على درجة الراس

راس "أى مستقيم"  
(من فصيلة الراس)

(ب) هبوطا :	(ا) صعودا :
جواب کردان	جواب کردان
» اوج	» اوج
» حسینی	» حسینی
» نوا	» نوا
» چهارگاه	» چهارگاه
» سیکاه	» سیکاه
محیر	محیر
کردان	کردان
عجم	اوج
حسینی	حسینی
نوا	نوا
چهارگاه	چهارگاه
سیکاه	سیکاه
دوگاه	دوگاه
راست	

## تحليل النغمة وبيان طورها

### (١) صعودا :

يبدأ العمل بلمس درجة الرامت ثم	العقد الأول - راست (ذو الأربع) على راست
الصعود من درجة اليكاه بجنس راست على	» الثاني - » ( » ) » نوا ...
يكاه (أى مرو را على عشرين الحسيني والعراق)	» الثالث - » ( » ) » كردان
ثم يعمل في دائرة العقد الأول ، إلى ذلك	» الرابع - » ( » ) » جواب نوا
الصعود إلى العقد الثاني (راست على نوا)	
ثم العقد الثالث (مقام ماهور) ومنه	
إلى الرابع .	

### (ب) هبوطا :

وفي النزول يستحسن لمس درجة المعجم	العقد الرابع - راست (ذو الأربع) على جواب نوا
عوض الأوج وقبل الاستقرار على درجة	» الثالث - » (ذو الخمس) على كردان ...
الراست يكون النزول إلى درجة اليكاه	» الثاني - » (أوبوسه لك) (ذو الأربع)
بجنس راست .	على نوا ... ..
	» الأول - راست (ذو الأربع) على راست

شخصيتها - تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة اليكاه ونغمة السيكا .

سوزدلارا — سوزدل آرا (أى نارالمحبوب)

(من فصيلة الراست)

(ب) هبوطا :	(ا) صعودا :
جواب عجم	جواب عجم
» حسینی	» حسینی
» نوا	» نوا
» چهارگاه	» چهارگاه
» بوسه لك	» سیکاه
محیر	محیر
کردان	کردان
عجم	عجم
حسینی	حسینی
نوا	نوا
چهارگاه	چهارگاه
سیکاه	بوسه لك
دوگاه	دوگاه
راست	راست

## تحليل النغمة وبيان طورها

(١) صعودا :

العقد الأول - جهار كاه ( ذو الأربع ) على راست (بوسه لك على دو كاه)	تتكون هذه النغمة من نغمة البوسه لك ونغمتي الحسيني والراست .
» الثاني - جهار كاه ( ذو الخمس ) على جهار كاه أو ياتي (حسيني) على حسيني .	يبدأ العمل فيها في دائرة المنطقة الثقيلة من نغمة البوسه لك دخولا من درجة الجهار كاه (أو من الراست) إلى درجة بوسه لك ومنها إلى النوا أو الحسيني إلى ذلك العمل بطريقة نغمة الحسيني على درجة الحسيني ويستبدل عند ذلك العجم بالأوج ثم يكون النزول من درجة الحسيني إلى الدوكاه بجنس البوسه لك ويلبس بعد ذلك درجة السيكاك ويستقر على الراست .
» الثالث - راست ( ذو الأربع ) على كردان .	
» الرابع - جهار كاه ( ذو الأربع ) على جواب جهار كاه .	

(ب) هبوطا :

العقد الرابع - جهار كاه ( ذو الأربع ) على جواب جهار كاه .	
» الثالث - ( ) » » كردان .	
» الثاني - ( نوا الخمس ) » جهار كاه .	
» الأول -   ياتي (نوا الخمس) » دو كاه .	
راست ( ذو الأربع ) » راست .	

شخصيتها - تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمتي البوسه لك والحسيني .

## سوزناك

( من فصيلة الراست )

---

( ۱ ) صعودا :

جواب ماهور

» حصار

» نوا

» چهارگاه

سفيلة

مخير

کردان

نيم ماهور

حصار

نوا

چهارگاه

سيكاه

دوكاه

راست

( ب ) هبوطا :

جواب ماهور

» حصار

» نوا

» چهارگاه

» سيكاه

مخير

کردان

عجم

حسيني

نوا

چهارگاه

سيكاه

دوكاه

راست

## تحليل النغمة وبيان طورها

### (١) صعودا :

العقد الأول - راست ( ذو الخمس ) على راست ...  
« الثاني - حجاز ( ذو الأربع ) » نوا ...  
« الثالث - بوسهك ( ذو الأربع ) » كردان ...  
« الرابع - حجاز على جواب نوا ... ..  
يبدأ العمل بإظهار العقد الأول ثم  
يعمل في دائرة العقد الثاني ثم يصعد  
إلى الثالث ومنه إلى الرابع .

### (ب) هبوطا :

العقد الرابع - حجاز على جواب نوا .  
« الثالث - راست ( ذو الأربع ) على كردان .  
« الثاني - بوسهك ( ذو الأربع ) » نوا .  
« الأول - راست ( ذو الخمس ) » راست .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار جنس الحجاز على درجة النوا ، ويوجد سوزناك  
يسمى سوزناك بزيركوله وذلك باستعمال الزيركوله بدلا من درجة الدوكاه عند الاستقرار .

رهاوی

( من فصيلة الراست )

( ب ) هبوطا :

جواب أوج  
» حسینی  
» نوا  
» چهارگاه  
» سیکاه  
محیر  
کردان  
أوج عجم  
حسینی  
نوا  
چهارگاه  
سیکاه  
دوگاه  
راست

( ا ) صعودا :

جواب أوج  
» حسینی  
» نوا  
» چهارگاه  
» سیکاه  
محیر  
کردان  
أوج  
حسینی  
نوا  
چهارگاه  
سیکاه  
دوگاه کرد  
راست



## تحليل النغمة وبيان طورها

( ١ ) صعودا :

العقد الأول — راست ( ذو الأربع ) على راست	يبدأ العمل باظهار العقد الأول دخولا
» الثاني — « ( » ) « نوا	إليه من الراسـت مع لمس اليكاه كظهير يرتكز
» الثالث — « ( » ) « كردان	في الأغلب على درجة الجهاركاه ويمس النوا
» الرابع — « على جواب نوا	قبل الكردان ويكاه قبل الراسـت وذلك من
	فأعدة هذه النغمة التي تخالف نغمة الراسـت .

( ب ) هبوطا :

السلم الهابط كالصاعد إنما يلزم إبدال الأوج بعجم .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة الساركاروسير نغمة البياتي .

ماه‌ور (أى الهلال)

(من فصيلة الراست)

(ب) هبوطا :

جواب ماه‌ور

» حسینی

» نوا

» چهارگاه

» سیکاه

محیر

کردان

عجم

حسینی

نوا

نوا

نوا

چهارگاه

حجاز

چهارگاه

بوسه‌لك

کرد

سیکاه

دوگاه

دوگاه

دوگاه

راست

راست

راست

(۱) صعودا :

جواب ماه‌ور

» حسینی

» نوا

» چهارگاه

» سیکاه

محیر

کردان

ماه‌ور

حسینی

نوا

چهارگاه

چهارگاه

بوسه‌لك

سیکاه

دوگاه

دوگاه

راست

راست

## تحليل النغمة وبيان طورها

### (١) صعودا :

العقد الأول —	راست (ذو الأربع) على راست	يبدأ العمل باظهار العقد الثالث
»	جهاركاه ( » ) ( » )	دخولا إليه من درجة ماهر ثم يكون
» الثاني —	» ( » ) ( » ) نوا ...	الصعود إلى العقد الرابع وعند النزول إلى
» الثالث —	راست ( » ) ( » ) كردان	العقد الأول يبدل السيكا بهالبوسه لك.
» الرابع —	جهاركاه على جواب النوا... ..	

### (ب) هبوطا :

العقد الرابع —	جهاركاه على جواب النوا ... ..	يبدل أثناء الهبوط العقد الثاني بجنس
» الثالث —	راست (ذو الأوبع) على كردان ...	البوسه لك على النوا ثم يكون العمل
» الثاني —	بوسه لك ( » ) ( » ) نوا ...	في دائرة العقد الأول بأشكاله الثلاثة
» الأول —	شکل أول راست » راست ...	ويستحسن عند العمل بجنس راست
»	ثاني نكريز على راست ...	رفع درجة السيكا قليلا ويلزم الهبوط
»	ثالث جهاركاه على راست ...	إلى درجة العشرين قبل الاستقرار على
		درجة راست .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة النكريز ونغمة الجهاركاه على درجة راست .

## زاویل

( من فصيلة الراست )

( ب ) صعودا :

جواب نیم ماهور

» حصار

» نوا

» چهارگاه

» سیکاه

محیر

کردان

عجم

حسینی

نوا نوا

حجاز چهارگاه

کرد سیکاه

دوکاه دوکاه

راست راست

( ۱ ) هبوطا :

جواب نیم ماهور

» حصار

» نوا

» چهارگاه

» سیکاه

محیر

کردان

نیم ماهور

حصار

نوا

چهارگاه

سیکاه

دوکاه

راست

## تحليل النعمة وبيان طورها

### (١) صعودا :

العقد الأول	راست ( ذو الخمس ) على راست ...	يستهل في هذه النعمة كما في نعمة
» الثاني — حجاز	( ذو الأربع ) « نوا ...	المأهور أى بالعمل في دائرة العقدين
» الثالث — راست	( « ) « كردان ...	الحادين ولكنها تتناز باظهار جواب
» الرابع — حجاز على جواب نوا...	... ..	الحجاز والنوا والحسينى أكثر مما يلزم
		في المأهور .

### (ب) هبوطا :

العقد الرابع — حجاز على جواب نوا...	... ..	وعند الهبوط يستبدل جنس الحجاز
» الثالث — راست	( ذو الأربع ) على كردان ...	الممثل على النوا بجنس البوسه لك ...
» الثاني -- بوسه لك ( « ) « نواه ...	..	بلى ذلك الهبوط إلى درجة راست
» الأول —	شكل أول راست ( ذو الخمس ) على راست	بطريقة نعمة التركيز ثم استبدال جنس
	شكل ثانى تركيز ( « ) «	التركيز الممثل على راست بجنس راست
		وبعد العمل بين درجتى الحسينى والسيكاه
		يكون الاستقرار على راست .

شخصيتها — نقوم شخصية هذه النعمة على إظهار نعمة التركيز على درجة راست وإظهار المنطقة الحادة التى تبدئ من درجة جواب الجهاركاه .

## حیّان

( من فصيلة الراست )

---

( ۱ ) صعودا :

جواب أوج

» حسینی

» نوا

» چهارگاه

» سیکاه

محیر

کردان

أوج

حصار

نوا

حجاز

کرد

دوگاه

راست

( ب ) هبوطا :

جواب أوج

» حسینی

» نوا

» چهارگاه

» سیکاه

محیر

کردان

أوج

حسینی

نوا

چهارگاه

سیکاه

دوگاه

راست

## تحليل النغمة وبيان طورها

### (١) صعودا :

العقد الأول — تـكـرـيـز ( ذو الخمس ) على راست ...	يكون البدء من درجة النوا مع لمس الراسـت كظهير لها للعمل في العقد الثاني ثم في العقد الأول بطريقة نغمة
» الثاني — حجاز ( ذو الأربع ) : نوا... ..	النواثر — يلي ذلك الزحف إلى درجة الكردان والعمل بالعقد الثالث أى
» الثالث — راست ( » ) » كردان ...	يخمس الراسـت ثم يكون الصعود من العقد الثالث إلى الرابع .
» الرابع — راست ( » ) » جواب	
جهاركاه ... ..	

### (ب) هبوطا :

العقد الرابع — راست ( ذو الأربع ) على جواب جهاركاه	وفي الهبوط يعود إلى درجة الكردان يخمس الراسـت ( ماهور ) ومنها إلى درجة النوا يخمس الراسـت أيضا — يلي ذلك الهبوط إلى درجة الراسـت يخمس الراسـت وذلك باستبدال درجة العجم بأوج والمجاز بالجهاركاه وقبل الاستقرار على الراسـت يلمس درجة العراق .
» الثاني — » ( ذو الأربع ) على كردان ..	
» الثالث — » ( » ) » نوا... ..	
» الأول — » ( ذو الخمس ) راست ...	

شخصيتها — تكون شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة النواثر على درجة الراسـت ونغمة الراسـت ( ماهور ) على درجة الكردان وعلى إظهار المنطقة الحادة من سلمها .

نیرز راست

( من فصيلة الراست )

( ۱ ) صعودا :

جواب عجم

» حسینی

» نوا

» چهارگاه

» سیکاه

محیر

کردان

عجم

تک حصار

نوا

چهارگاه

سیکاه

دوگاه

راست

محیر

کردان

نوا

چهارگاه

بوسه لك

دوگاه

راست

» بوسه لك

جواب چهارگاه

محیر

کردان

عجم

تک حصار

نوا

چهارگاه

سیکاه

دوگاه

راست

( ب ) هبوطا :

جواب عجم

» حسینی

» نوا

» چهارگاه

» سیکاه



## تحليل النغمة وبيان طورها

### (١) صعودا :

يكون البدء من درجة الراسـت وبعـد	العقد الأول — راسـت ( ذو الخمس ) على راسـت ...
إظهار العقد الأول ( راسـت على راسـت	» الثاني — بياتى ( ذو الأربع ) على نوا ...
— ويمكن استبداله بجهاركاه على راسـت	» الثالث — شكل أول : راسـت ( ذو الأربع )
أى بنغمة شاه ور ) يكون الانتقال	على كردان ... ..
إلى العقد الثانى ومنه إلى الثالث للعمل	شكل ثانى : جهاركاه ( ذو الأربع )
إما يجنس الراسـت على كردان أو	على كردان ... ..
يجنس الجهاركاه ويمكن العمل بجنس	» الرابع — جهاركاه على جواب جهاركاه ...
البوسه لك على كردان لكن الراسـت	
والجهاركاه أصح — ومن العقد الثالث	
يصعد إلى الرابع .	

### (ب) هبوطاً :

- العقد الرابع — جهاركاه على جواب جهاركاه .
- » الثالث — راسـت ( ذو الأربع ) على كردان .
- » الثاني — بياتى ( » ) « نوا .
- » الأول — راسـت ( ذو الخمس ) « راسـت .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار البياتى على النوا .

بسنديده

(من فصيلة الراست)

(ب) هبوطا :	(۱) صعودا :
جواب عجم	جواب عجم
» حسيني	» حسيني
» نوا	» نوا
» چهارگاه	» حجاز
» سبكه	سنبه
محير	محير
کردان	کردان
اوج	عجم
حسيني	حسيني
نوا	نوا
چهارگاه	حجاز
سبكه	کرد ... بوسه لك
دوگاه	دوگاه
راست	راست

(۱) صعودا :

العقد الأول — نكريز ( ذو الخمس ) على راست ونيشابور ( ذو الثلاث ) ... ..	هي من النغمات المركبة ( تركيب السلطان سليم الثالث ) يكون البدء فيها باظهار العقد الأول أى بعمل نغمة نكريز
» الثاني — نهاوند ( ذو الأربع ) على نوا ... ..	أو زاويل دخولا من درجة راست أو النوا ، إلى ذلك الصعود إلى العقد الثاني
» الثالث — نكريز ( ذو الخمس ) « كردان ... ..	والعمل بجنس البوسة لك ومنه إلى العقد الثالث ثم الرابع كما في الأول والثاني
» الرابع — نهاوند على جواب نوا ... ..	

(ب) ہیوٹا :

العقد الرابع - نهاوند على جواب نوا ... ..  
 « الثالث - | شكل أول : نكريز (ذو الخمس) على كردان  
 | « ثان : راست ( » » ) «  
 « الثاني - راست (ذو الأربع) على نوا... ..  
 « الأول - نكريز على راست أو راست  
 (ذو الخمس) على راست ... ..  
 إلى ذلك الهبوط إلى درجة الكردان  
 إما بجحنس راست (ماهور) وإما بجحنس  
 البوسه لك وذلك باستبدال جواب الحجاز  
 بجواب الجهار كاه والسنبله بالبرك عند  
 العمل بجحنس راست وباستبدال جواب  
 الحجاز بجواب الجهار كاه عند العمل بجحنس  
 البوسه لك - ومن العقد الثالث ينزل إلى  
 الثاني ويعمل بجحنس راست على نوا ومنه  
 إلى الأول للعمل بجحنس راست على راست

شخصيتها - تقوم شخصية هذه النعمة على إظهار نعمة الشاؤون والنكرين قبل الاستقرار على درجة

الراست مجنس الراست .

دلنشین

(من فصيلة الراست)

---

(۱) صعودا :

جواب عجم

» حسینی

» نوا

» چهارگاه

» بوسه لك

شاهناز

کردان

أوج

حسینی

نوا

چهارگاه

سیکاه

دوگاه

راست

(ب) هبوطا :

جواب عجم

» حسینی

» نوا

» چهارگاه

» سیکاه

محیر

کردان

عجم

حسینی

نوا

چهارگاه

سیکاه

دوگاه

راست

محیر

## تحليل النغمة وبيان طورها

( ١ ) صعودا :

العقد الأول — راست ( ذوالخمس ) على راست ...	{	يبدأ العمل في دائرة العقد الثاني
» الثاني — بياتى وصبا ( ذوالأربع ) « حسيني ...		من الكردان — يلي ذلك الهبوط إلى العقد
» الثالث — حجاز ( ذوالأربع ) « الكردان		الأول — ثم الصعود إلى الثالث ثم يعود
» الرابع — جهار كاه على جواب جهار كاه ...		إلى الأول ومنه يصعد إلى الرابع .

( ب ) هبوطا :

العقد الرابع — جهار كاه ( ذوالأربع ) على جواب جهار كاه	{	وفي الهبوط تستبدل درجة الشاهناز
» الثالث — راست ( ذوالأربع ) على كردان ( ماهور )		بالمحير وجواب البوسه لك يجواب السيكا
» الثاني — بوسه لك ( « ) « نوا ... ..		ويعمل جنس راست على كردان ( ماهور )
» الأول — راست ( ذوالخمس ) « راست ... ..		ثم تستبدل درجة الأوج بالعجم ويعمل جنس بوسه لك على نوا وقبل الاستقرار على راست تلمس درجة العراق .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة الصبا والبياتي على درجة الحسيني .

## سازکار

(من فصيلة سازکار)

---

(١) صعودا :

جواب عجم

» حسینی

» نوا

» چهارگاه

» سیکاه

محیر

کردان

أوج

حسینی

نوا

چهارگاه

سیکاه

دوگاه کرد

راست

(ب) هبوطا :

جواب عجم

» حسینی

» نوا

» چهارگاه

» سیکاه

محیر

کردان

عجم

حسینی

نوا

چهارگاه

سیکاه

کرد

راست

## تحليل النعمة وبيان طورها

### (١) صعودا :

العقد الأول — سازكار ( ذو الخمس ) على راست ...	يكون الاستهلال من العقد
» الثاني — راست ( ذو الأربع ) « نوا ...	الأول دخولا إليه من درجة
» الثالث — « ( » ) « كردان ...	الراست إلى ذلك الصعود إلى
» الرابع — چهاركاه ( » ) « جواب چهاركاه ...	العقد الثاني ومنه إلى الثالث
	ومن الثالث إلى الرابع .

### (ب) هبوطا :

العقد الرابع — چهاركاه ( ذو الأربع ) على جواب چهاركاه	وفي الهبوط يستبدل الأوج
» الثالث — راست ( » ) « كردان ...	بالعجم ويعمل بجنس البوسه لك
» الثاني — بوسه لك ( » ) « نوا ...	على النوا عوض الراست وفي
» الأول — سازكار ( ذو الخمس ) « راست ...	الختام إظهار درجة اليكاه قبل
	الاستقرار على درجة الراست .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النعمة على إظهار نعمة السيكاك قبل الاستقرار على درجة الراست .

نہاوند

(من فصيلة البوسه لك)

(ب) هبوطا :

جواب عجم

» نیم حصار

» نوا

» چهارگاه

سنبله

محیر

کردان

کردان

عجم

نیم ماهور

نیم حصار

حصار

نوا

نوا

چهارگاه

کرد

دوگاه

راست

(١) صعودا :

جواب عجم

» نیم حصار

» نوا

» چهارگاه

سنبله

محیر

کردان

عجم

نیم حصار

نوا

چهارگاه

کرد

دوگاه

راست



## تحليل النغمة وبيان طورها

### (١) صعودا :

العقد الأول — نهاوند ( ذو الخمس ) على راست ...  
 « الثاني — » ( ) « جهاركاه  
 « الثالث — » ( ) « كردان ...  
 « الرابع — » على جواب جهاركاه ...

يكون البدء بالعقد الأول دخولا إليه  
 من درجة النوا مع لمس الجهاركاه أو  
 الراسـت أظهر لها ، يلي ذلك صعود إلى  
 العقد الثاني ثم إلى الثالث ومنه إلى الرابع .

### (ب) هبوطا :

العقد الرابع — نهاوند على جواب جهاركاه ...  
 « الثالث — » ( ذو الخمس ) على كردان ...  
 « الثاني — شكل أول : حجاز » نوا ...  
 « ثان : نكریز » جهاركاه  
 « ثالث : نهاوند » جهاركاه ...  
 « الأول — نهاوند ( ذو الخمس ) » راست ...

وفي الهبوط يستبدل درجة المعجم  
 بالنيم ماهور ويعمل تارة حجاز على نوا وتارة  
 نكریز على جهاركاه ويمكن استبقاء العقد الثاني  
 على ماهو عليه في سلم الصعود ( أى نهاوند على  
 جهاركاه ) وقبل الاستقرار على درجة الراسـت  
 يلمس درجات جنس الحجاز على اليكاه .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار جنس النهاوند على درجة الجهاركاه .

## نہاوند کیر

(من فصيلة النہاوند والبوسه لك)

(ب) ھبوطا :

جواب عجم

» حسینی

» نوا

» جھارکاه

سنبلہ

محیر

کردان

کردان

عجم

عجم

حصار

حسینی

نوا

نوا

جھارکاه

کرد

دوکاه

راست

(۱) صعودا :

جواب عجم

» نیم حصار

» نوا

» جھارکاه

سنبلہ

محیر

کردان

نیم ماہور

حصار

نوا

جھارکاه

کرد

دوکاه

راست

## تحليل النغمة وبيان طورها

### (١) صعودا :

العقد الأول — نهاوند ( ذو الخمس ) على راست ...	يبدأ العمل في دائرة العقد الثاني
» الثاني — حجاز ( ذو الأربع ) « نوا ... ..	بالدخول إليه من درجتي الحجاز والنوا
» الثالث — نهاوند ( « ) « كردان ... ..	يلي ذلك الصعود إلى العقد الثالث
» الرابع — « ( « ) « جواب چهارگاه	ومنه إلى الرابع .

### (ب) هبوطا :

العقد الرابع — نهاوند ( ذو الأربع ) على جواب چهارگاه	وفي الهبوط تستبدل درجة
» الثالث — « ( « ) « كردان ... ..	الحصار بالحسيني ويعمل بوسه لك
» الثاني — بوسه لك على نوا ونهاوند على چهارگاه ...	على نوا ثم يستبدل درجة نيم ماهور
» الأول — نهاوند ( ذو الخمس ) على راست ... ..	بالعجم ويعمل نهاوند على چهارگاه
	وقبل الاستقرار على درجة راست
	يهبط إلى يكاه ويصعد منها بجنس
	الحجاز ( أى مرورا على درجتي قرار
	الحصار ونيم كوشت ) .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة النواثر على راست وجنس البوسه لك على

درجة النوا .

## نواثر

(من فصيلة الحصار والنواثر والتكریز)

(۱) صعودا :

جواب نیم ماهور

» حصار

» نوا

» حجاز

سنبله

محیر

کردان

نیم ماهور

حصار

نوا

حجاز

کرد

دوکاه

راست

(ب) هبوطا :

جواب نیم ماهور

» حصار

» نوا

» حجاز

سنبله

محیر

کردان

نیم ماهور

حصار

نوا

حجاز

کرد

دوکاه

راست

## تحليل النغمة وبيان طورها

### ( أ ) صعودا :

العقد الأول — نواثر أو نكريز ( ذو الخمس ) على راست  
« الثاني — حجاز ( ذو الأربع ) » نوا ...  
« الثالث — نواثر ( ذو الخمس ) » كردان ...  
« الرابع — حجاز على جواب نوا ... ..

يستهل في هذه النغمة باظهار  
درجتي الحجاز والنواثم يعمل في دائرة  
العقد الثاني، يلي ذلك الصعود إلى  
العقد الثالث ومنه إلى الرابع .

### ( ب ) هبوطا :

العقد الرابع — حجاز على جواب نوا ... ..  
« الثالث — نواثر ( ذو الخمس ) على كردان ... ..  
« الثاني — حجاز ( ذو الأربع ) » نوا ... ..  
« الأول — نواثر ( ذو الخمس ) » راست ... ..

لا فرق بين سلم الهبوط وسلم  
الصعود ، يظهر درجة النيم كوشت  
قبل الاستقرار على راست .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار جنس الحجاز على درجة النوا و جنس النكريز على  
درجة راست .

## نکریز

(من فصيلة الحصار والنواثر والنکریز)

(ب) هبوطا :	(١) صعودا :
جواب عجم	جواب عجم
» حسینی	» حسینی
» نوا	» نوا
» حجاز	» حجاز
سنبله	سنبله
محیر	محیر
کردان	کردان
اوج	عجم
حسینی	حسینی
نوا	نوا
حجاز	حجاز
کرد	کرد
دوکاه	دوکاه
راست	راست

## تحليل النغمة وبيان طورها

(١) صعودا :

يستهل في هذه النغمة بالعمل في دائرة		
العقد الأول دخولا إليه من درجة		
الراست مع لمس درجة العراق ويمكن		العقد الأول — نكريز ( ذو الخمس ) على راست ...
الاستهلال في دائرة العقد الثاني		« الثاني — بوسه لك ( ذو الأربع ) » نوا ...
دخولا إليه من درجة الكردان لكن		« الثالث — نكريز ( ذو الخمس ) » كردان ...
الطريقة الأولى أصح نظرا لكون العقد		« الرابع — بوسه لك على جواب نوا ...
الأول هو العقد الأساسي للنغمة —		
يلي ذلك الصعود إلى العقد الثاني ثم		
إلى الثالث ومنه إلى الرابع .		

(ب) هبوطا :

وفي الهبوط يستبدل درجة العجم		العقد الرابع — بوسه لك على جواب نوا ...
بالأوج ويعمل بجنس الراست على نوا ثم		« الثالث — نكريز ( ذو الخمس ) على كردان ...
يتزل إلى العقد الأول وقبل الاستقرار		« الثاني — راست ( ذو الأربع ) » نوا ...
على درجة الراست يلمس درجة العراق .		« الأول — نكريز (     ) » راست ...

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار جنس البوسه لك على درجة النوا .

نہاوند السنبلۃ ویسمی نہاوند مرصع و بزم طرب  
(من فصیلۃ النہاوند)

---

(ب) ہبوطا :	(۱) صعوددا :
جواب عجم	جواب عجم
» حسینی	» حسینی
» صبا	» صبا
» جہارکاہ	» جہارکاہ
» بوسہ لک	بوسہ لک
شاہناز	شاہناز
کردان	کردان
نیم ماہور	عجم
حصار	حسینی
نوا	صبا
جہارکاہ	جہارکاہ
کرد	کرد
دوکاہ	دوکاہ
راست	راست



## تحليل النغمة وبيان طورها

(١) صعودا :

يبدأ العمل في دائرة العقد الأول دخولا  
من درجة الجهاركاه مع لمس الراس  
ويضاف إلى العقد الأول عقد ظهير  
يهبط من الراس إلى اليكاه بجنس  
الحجاز ( أى مرورا على نيم الكوشت  
وقرار الحصار ) ، إلى ذلك الصعود إلى  
العقد الثاني والعمل بين درجتى الراس  
والكردان أى باشتراك العقدين الثاني  
والأول ثم يصعد إلى العقد الثالث  
ومنه إلى الرابع إذا أمكن — وفي رواية  
ثانية يستهل بالعمل في دائرة العقد  
الثالث دخولا من درجة الكردان  
لاظهار نغمة الحجاز .

العقد الأول — بوسه لك ( ذو الأربع ) على راس ...  
» الثاني — حجاز ( ذو الخمس ) » جهاركاه  
» الثالث — » ( ذو الأربع ) » كردان ...  
» الرابع — » ( » ) » جواب  
جهاركاه .. ... ..  
... ..

(ب) هبوطا :

وعند الهبوط تستبدل درجة الصبا  
بالنوا ودرجة الحسينى بالحصار للعمل  
بجنس الكرد على نوا عوض الحجاز على  
الجهاركاه وقبل الاستقرار على درجة  
الراس يلمس النيم كوشت .

العقد الرابع — حجاز و جهاركاه ( ذو الأربع ) على  
جواب جهاركاه ... ..  
العقد الثالث — حجاز ( ذو الأربع ) على كردان ...  
» الثاني — » ( » ) » نوا ... ..  
» الأول — بوسه لك ( ذو الخمس ) » راس ...

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة الحجاز على درجة الجهاركاه .

خازكار  
(من فصيلة الجاز)

(ب) هبوطا :

جواب نیم ماهور

» حصار

» نوا

» چهارگاه

» بوسه لك

شاهناز

کردان

نیم ماهور

حصار

نوا

چهارگاه

بوسه لك

زیرکوله

راست

(۱) صعودا :

جواب نیم ماهور

» حصار

» نوا

» چهارگاه

» بوسه لك

شاهناز

کردان

نیم ماهور

حصار

نوا

چهارگاه

بوسه لك

زیرکوله

راست

## تحليل النغمة وبيان طورها

### (١) صعودا :

العقد الأول —	حجاز (ذو الخمس) على راست ...
» الثاني —	» (ذو الأربع) « نوا ...
» الثالث —	» (ذو الخمس) « كردان ...
	» نهاوند ( » ) « كردان ...
» الرابع —	حجاز على جواب نوا ...

يكون البدء من نيم ماهور إلى الكردان للعمل في دائرة العقد الثالث بشكليه الأول والثاني أى يجب البدء في هذه النغمة من الجواب لا من القرار — ثم يصعد إلى العقد الرابع إذا أمكن.

### (ب) هبوطا :

العقد الرابع —	حجاز على جواب نوا ...
» الثالث —	» (ذو الخمس) على كردان ...
» الثاني —	» (ذو الأربع) « نوا ...
	» نهاوند (ذو الخمس) « جهاركاه
» الأول —	حجاز ( » ) « راست ...

وعند الهبوط يمر بالعقد الثالث (شكل أول) ثم ينزل إلى العقد الثاني ويعمل تارة بشكليه الأول وتارة بالثاني — إلى ذلك الهبوط إلى العقد الأول وقبل الاستقرار على درجة الراست يلمس درجة النيم كوشت .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة الحجاز على درجة النوا .

کردیلی حجاز کار  
(من فصيلة الكردی)

(ب) هبوطا :	(۱) صعودا :
جواب عجم	جواب عجم
» نیم حصار	» نیم حصار
» نوا	» نوا
» چهارگاه	» چهارگاه
سنبله	سنبله
شاهناز	شاهناز
کردان	کردان
عجم	عجم
نیم حصار	نیم حصار
نوا	نوا
چهارگاه	چهارگاه
کرد	کرد
زیرکوله	زیرکوله
راست	راست

## تحليل النعمة وبيان طورها

( ١ ) صعودا :

العقد الأول —	كرد ( ذو الخمس ) على راست ...	يستهل في هذه النعمة من المنطقة
» الثاني —	نهاوند ( » ) ( » جهارگاه	الجوابية للعمل في دائرة العقد الثالث
» الثالث —	كرد ( » ) ( » كردان	دخولا إليه من درجة العجم كظهير
» الرابع —	كرد على جواب نوا ... ..	لدرجة الكردان ثم يصعد إلى العقد الرابع
		إذا أمكن .

( ب ) هبوطا :

العقد الرابع —	كرد على جواب نوا ... ..	وفي الهبوط يكون التدرج من العقد
» الثالث —	كرد ( ذو الخمس ) على كردان ..	الرابع إلى الثالث ثم إلى الثاني والاستقرار
» الثاني —	نهاوند ( » ) ( » جهارگاه...	الجزئي على درجة الكردان ثم على درجة
» الأول —	كرد ( » ) ( » راست ...	الجهارگاه — ثم يكون النزول إلى العقد
		الأول ويدور العمل بين درجتى راست
		والكردان أى في دائرة العقدين الأول
		والثاني .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النعمة على إظهار النهاوند على درجة الجهارگاه وجنس الكرد على درجتى الكردان والراست .

طرز نوین

( من فصيلة الكردى )

(ب) هبوطا :

جواب عجم

» حصار

» نوا

» چهارگاه

سنبه

شاهناز

کردان

عجم

حسينى

صبا

چهارگاه

کرد

زيركوله

راست

(۱) صعودا :

جواب عجم

» حصار

» نوا

» چهارگاه

» بوسه لك

شاهناز

کردان

عجم

حسينى

صبا

چهارگاه

کرد

زيركوله

راست

## تحليل النعمة وبيان طورها

( ١ ) صعودا :

يستهل في هذه النعمة بالعمل في دائرة العقد الثاني ( أى بالظهور بجنس الحجاز على درجة الجهاركاه ) ويكون الدخول من آخر درجات العقد الأول -	العقد الأول - كرد ( ذو الأربع ) على راست ... ..
يلى ذلك الصعود إلى العقد الثالث الذى يمثل جنس الحجاز على درجة الكردان ثم يصعد إلى العقد الرابع .	» الثاني - حجاز ( ذو الخمس ) » جهاركاه ... ..
	» الثالث - حجاز ( ذو الأربع ) » كردان ... ..
	» الأربع - نهاوند على جواب جهاركاه ... ..

( ب ) هبوطا :

وفي الهبوط يستبدل في العقد الرابع درجة جواب الحصار بجواب الحسينى ودرجة جواب النوا بجواب صبا للعمل بجنس الحجاز على جواب جهاركاه بدلا من النهاوند - ويستبدل في العقد الثالث درجة جواب البوسه لك بالسنبلة للعمل بجنس الكرد على كردان بدلا من الحجاز على كردان - يلى ذلك النزول إلى العقد الثاني ومنه إلى الأول حيث يكون الختام بجنس الكرد مؤسسا على درجة راست مع مداعبة عشيران العجم	العقد الرابع - حجاز على جواب جهاركاه ... ..
	» الثالث - كرد ( ذو الأربع ) على كردان ... ..
	» الثاني - حجاز ( ذو الخمس ) » جهاركاه ... ..
	» الأول - كرد ( ذو الأربع ) » راست ... ..

شخصيتها - تقوم شخصية هذه النعمة على إظهار نعمة الحجاز على درجة الجهاركاه .

طائفة النغمات التي تستقر على درجة الدوكاه

بياتي ( من فصيلة البياتي )

(ب) هبوطا :

جواب كردان

» عجم

» حسيني

» نوا

» چهارگاه

» نوسه لك

محير

كردان

عجم

حسيني

نوا

چهارگاه

سيكاه

دوكاه

( ١ ) صعودا :

جواب كردان

» عجم

» حسيني

» نوا

» چهارگاه

» سيكاه

محير

كردان

عجم

حسيني

نوا

چهارگاه

سيكاه

دوكاه



## تحليل النغمة وبيان طورها

### ( أ ) صعودا :

يستهل في هذه النغمة في دائرة العقد الأول دخولا إليه من طرفه الأحدثى من درجة النوا، إلى ذلك الدخول في دائرة العقد الثاني للعمل بجنس الجهاركاه على درجة الجهاركاه ويسمى ( شاه ور ) أو ( جهاركاه شرق )، إلى ذلك الصعود إلى العقد الثالث ومنه إلى الرابع إذا أمكن	العقد الأول — بياتى ( ذو الأربع ) على دوگاه ...
	» الثاني — جهاركاه ( » الخمس ) » جهاركاه
	» الثالث — بياتى ( » الأربع ) » محير ...
	» الرابع — جهاركاه ( » الخمس ) » جواب جهاركاه ...

### ( ب ) هبوطا :

وقبل الاستقرار في النهاية على درجة الدوگاه يداعب درجة العراق .	العقد الرابع — جهاركاه ( ذو الخمس ) على جواب جهاركاه
	» الثالث — بوسه لك ( ذو الأربع ) على محير ...
	» الثاني — ( » ) ( » ) نوا ...
	» الأول — بياتى ( » ) ( » ) دوگاه ...

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة الجهاركاه على درجة الجهاركاه وإظهار نغمة العجم .

حسینی  
(من فصيلة البیاتی)

(ب) هبوطا :	(أ) صعودا :
جواب کردان	جواب کردان
» عجم	» عجم
» حسینی	» حسینی
» نوا	» نوا
» چهارگاه	» چهارگاه
» سیکاه	» سیکاه
محیر	محیر
کردان	کردان
عجم	أوج أو عجم
حسینی	حسینی
نوا	نوا
چهارگاه	چهارگاه
سیکاه	سیکاه
دوگاه	دوگاه

## تحليل النعمة وبيان طورها

( أ ) صعودا :

يبدأ في هذه النعمة باظهار درجة	العقد الأول — بياتى ( ذو الخمس ) على دوكاه ...
الحسينى دخولا إليها من درجة النوا ثم	» الثانى — « ( ذو الأربع ) » حسينى ...
يعمل في دائرة العقد الثانى ثم يشترك	» الثالث — « ( ذو الخمس ) » محير ...
معه العقد الأول ويكون الارتكاز في	» الرابع — كرد على جواب حسينى ...
الأغلب على درجة الدوكاه — يلى ذلك	
الصعود إلى العقد الثالث .	

( ب ) هبوطا :

وعند الختام يستبدل درجة الأوج	العقد الرابع — كرد على جواب حسينى ...
بالعجم ويعمل بجنس البوسه لك على	» الثالث — بياتى ( ذو الخمس ) على محير ...
نوا عوض اليباتى على حسينى ثم يهبط	» الثانى — بوسه لك ( » ) » نوا ...
إلى العقد الأول — وقبل الاستقرار	» الأول — بياتى ( ذو الأربع ) » دوكاه ...
على درجة الدوكاه يلمس درجة الرامت .	

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النعمة على إظهار اليباتى على درجة الحسينى .

## محیر

( من فصيلة البیاتی )

(ب) هبوطا :		(۱) صعودا :	
جواب کردان		جواب کردان	
» عجم		» عجم	
» حسینی		» حسینی	
» نوا		» نوا	
» چهارگاه		» چهارگاه	
» سیکاه		» سیکاه	
محیر	محیر	محیر	محیر
کردان	کردان	کردان	کردان
اوج	عجم	اوج	عجم
حسینی	حسینی	حسینی	حسینی
نوا	نوا	نوا	نوا
	چهارگاه		چهارگاه
	سیکاه		سیکاه
	دوکاه		دوکاه

## تحليل النعمة وبيان طورها

( ١ ) صعودا :

العقد الأول — بياتى ( ذو الخمس ) على دوگاه ...	يجرى العمل عند الاستهلال فى
» الثانى — « ( ذو الأربع ) » حسيني ...	دائرة العقد الثالث مع إظهار درجة
» الثالث — « ( ذو الخمس ) » محير ...	المحير فى أول الأمر مسبوقه بدرجة
» الرابع — كرد على جواب حسيني ...	الكردان — يلى ذلك الصعود إلى العقد
	الرابع إذا أمكن .

( ب ) هبوطا :

العقد الرابع — كرد على جواب حسيني ...	وعند الهبوط يعود إلى درجة المحير
» الثالث — بياتى ( ذو الخمس ) على محير ...	بجنس البياتى — ثم ينزل إلى العقد
» الثانى — بوسه لك ( « ) نوا ...	الثانى ويعمل بوسه لك على نوا ثم بياتى
أوبياتى على حسيني ...	على حسيني ويرجع بعد إلى بوسه لك
» الأول — بياتى ( ذو الأربع ) على دوگاه ...	على نوا وعند الختام ينزل إلى العقد
	الأول ويعمل بياتى على دوگاه —
	وقبل الاستقرار على درجة الدوگاه
	يلمس درجة الراس .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النعمة على إظهار نعمة الحسينى على درجة المحير وهذا ما يميزها عن نعمة طاهر التى يظهر فيها جنس البياتى على درجة المحير .

بیاتی عربان<sup>(\*)</sup>  
(من فصیله البیات)

( ١ ) صعودا :	( ب ) هبوطا :
جواب کردان	جواب کردان
» عجم	» عجم
» حسینی	» حسینی
» نوا	» نوا
» چهارگاه	» چهارگاه
سنبله	» سیکاه
محیر	محیر
کردان	کردان
ماهور	عجم
حصار	حسینی
نوا	نوا
چهارگاه	چهارگاه
سیکاه	سیکاه
دوگاه	دوگاه

(\*) انظر صفحة ١٤٢ من محضر الجلسة السابعة من لجنة المقامات والایقاع والتألیف .

## تحليل النعمة وبيان طورها

(١) صعودا :

يكون الدخول من المحير مسبقا	العقد الأول — بياتى (ذو الأربع) على دو كاه ...
بالكردان للعمل بجنس الكرد الممثل	» الثاني — حجاز ( » ) « نوا ...
في العقد الثالث — إلى ذلك الهبوط	» الثالث — كرد ( » ) « محير ...
إلى العقد الثاني بالعمل بجنس الحجاز	» الرابع — بوسه لك على جواب نوا ...
على نوا ومنه يهبط إلى العقد الأول	
ثم يرجع إلى العقد الثالث ويصعد منه	
إلى الرابع	

(ب) هبوطا :

وعند الهبوط يستبدل جنس	العقد الرابع — بوسه لك على جواب نوا ...
الحجاز الممثل في العقد الثاني بجنس	» الثالث — بياتى (ذو الأربع) على محير ...
البوسه لك على نوا — وقبل الاستقرار	» الثاني — بوسه لك (ذو الخمس) على نوا ...
على درجة الدوكاه يلمس درجة الراست	» الأول — بياتى (ذو الأربع) على دو كاه ...

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النعمة على إظهار جنس الحجاز على درجة النوا وتمتاز عن نعمة القرجفار بوجوب الاستهلال فيها من المنطقة الحادة بعكس نعمة القرجفار التي يبدأ فيها من العقد الأول أى عقد القرار .

قرجغار<sup>(\*)</sup>

( من فصيلة البياتي )

( ١ ) صعودا :	( ب ) هبوطا :
جواب كردان	جواب كردان
» ماهور	» ماهور
» حصار	» حصار
» نوا	» نوا
» چهارگاه	» چهارگاه
سنبله	سنبله
محير	محير
كردان	كردان
ماهور	ماهور
حصار	حصار
نوا	نوا
چهارگاه	چهارگاه
سيكاه	سيكاه
دوكاه	دوكاه

(\*) انظر صفحة ١٤٢ من محضر الجلسة السابعة من لجنة المقامات والايقاع والتأليف .



## تحليل النغمة وبيان طورها

(١) صعودا :

العقد الأول — بياتى (ذو الأربع) على دو كاه ...	يكون الدخول من النوا مسبوقا
» الثانى — حجاز ( » ) نوا ...	بالجهار كاه للعمل في دائرة العقد الثانى —
» الثالث — كرد ( » ) محير أو نهاوند	يلى ذلك الهبوط إلى العقد الأول ثم
(ذو الخمس) على كردان ...	الصعود إلى الثانى ومنه إلى الثالث
» الرابع — حجاز على جواب نوا ...	للعمل إما بجنس الكرد على محير أو بجنس
	النهاوند على كردان ويصعد بعد ذلك
	إلى العقد الرابع إذا أمكن .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — حجاز على جواب نوا ...	وعند الهبوط يعمل نهاوند على كردان
» الثالث — نهاوند (ذو الخمس) على كردان ...	ثم ينزل إلى العقد الثانى للعمل تارة
» الثانى — حجاز على نوا أو نكريز على جهار كاه	بجنس الحجاز على نوا أو بجنس النكريز
أو بوسه لك على نوا ...	على جهار كاه وتارة بجنس البوسه لك
» الأول — بياتى (ذو الأربع) على دو كاه ...	على نوا — ثم يكون النزول إلى العقد
	الأول وقبل الاستقرار على الدوكاه
	بلمس درجة الراس .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار جنس الحجاز على درجة النوا .

## کلعزار

( من فصيلة البیاتی )

( ب ) هبوطا :

جواب کردان

» عجم

» حسینی

» نوا

» چهارگاه

» سیکاه

محیر

کردان

نیم ماهور

حصار

نوا

محیر

کردان

عجم

حسینی

نوا

چهارگاه

سیکاه

دوکاه

( ا ) صعوددا :

جواب کردان

» عجم

» حسینی

» نوا

» چهارگاه

» سیکاه

محیر

کردان

أوج

حسینی

نوا

چهارگاه

سیکاه

دوکاه

## تحليل النعمة وبيان طورها

### (١) صعودا :

يكون البدء في هذه النعمة من درجة الأوج إلى الكردان ثم المحير للعمل في دائرة العقد الثاني بنعمة اليقاني على الحسيني وإما بنعمة الراس على النوا — ثم يكون الصعود إلى العقد الثالث للعمل إما بجنس اليقاني على محير وإما بالراس على كردان ( أى نعمة الماهور ) ، إلى ذلك الصعود إلى العقد الرابع إذا أمكن .	العقد الأول — يقاني ( ذوالأربع ) على دوكاه « الثاني — ( راس ) ( ذوالخمس ) « نوا ( يقاني ( ذوالأربع ) « حسينى « الثالث — ( ) « ( ) « محير... « الرابع — بوسه لك على جواب نوا ...
--	---

### (ب) هبوطا :

وفي طريقة الهبوط تستبدل درجة الأوج بالعجم للعمل بجنس البوسه لك على نوا ثم يستبدل الحسينى بالحصار والعجم بالنيم ماهور للعمل بجنس الحجاز دلى نوا — إلى ذلك الهبوط إلى العقد الأول والاستقرار على درجة الدوكاه بعد مداعبة درجة الراس .	العقد الرابع — بوسه لك على جواب نوا ... « الثالث — يقاني ( ذوالأربع ) على محير... « الثاني — ( بوسه لك ( ذوالخمس ) « نوا... ( حجاز ) ( ) « نوا... « الأول — يقاني ( ذوالأربع ) « دوكاه
---	--

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النعمة على إظهار جنس الحسينى على درجة الحسينى وجنس الحجاز على درجة النوا .

## عشاق ترکی

( من فصيلة البياتي )

( ب ) هبوطا :

جواب كردان

» عجم

» حسيني

» نوا

» چهارگاه

» سيكاه

مخير

كردان

عجم

حسيني

نوا

چهارگاه

سيكاه

دوگاه

( ۱ ) صعودا :

جواب كردان

» عجم

» حسيني

» نوا

» چهارگاه

» سيكاه

مخير

كردان

عجم

حسيني

نوا

چهارگاه

سيكاه

دوگاه

## تحليل النغمة وبيان طورها

(١) صعودا :

يكون البدء من هذه النغمة من درجة		
الراست إلى درجة الدوكاه للعمل في دائرة		
العقد الأول ويضاف أحيانا إلى هذا العقد		العقد الأول — بياتى (ذو الأربع) على دوكاه
عقد ظهير يهبط إلى درجة اليكاه عن طريق		» الثانى — بوسه لك (ذو الخمس) « نوا ...
درجة العراق ودرجة عشيران الحسينى أى		وجهاركاه (عجم) على عجم ...
(جنس راست على يكاه) ثم يكون الصعود		» الثالث — بياتى (ذو الأربع) على محير
إلى العقد الثانى للعمل تارة بجنس البوسه لك		» الرابع — بوسه لك على جواب نوا ...
على نوا وتارة بجنس العجم على عجم — إلى		
ذلك الصعود إلى العقد الثالث للعمل بجنس		
بياتى على محير ثم إلى الرابع إذا أمكن .		

(ب) هبوطا :

		العقد الرابع — بوسه لك على جواب نوا ...
ثم يهبط تدريجا مع إظهار العقود المبينة		» الثالث — راست (ذو الخمس) على كردان
في السلم الهابط ويستقر فى الختام على درجة		» الثانى — بوسه لك ( ) « نوا ...
الدوكاه بعد مداعية درجة راست .		» الأول — بياتى (ذو الأربع) « دوكاه

ملاحظة — بعض الموسيقيين يطلقون على نغمة العشاق هذه اسم البياتى وهذا خطأ فان للنغمتين مميزات ، والعشاق المصرى ما هو إلا شبه نغمة حسينى البوسه لك مؤسس على درجة الدوكاه . وتقوم شخصية العشاق التركى على إظهار جنس العجم ظهورا جليا والهبوط إلى ما قبل القرار والبدأ من درجة راست .

زفرتين

( من فصيلة البياتي )

---

لا لزوم لاثبات هذه النعمة فانها تشبه البياتي ونعمة العشاق التركي .

---

بياتي الرقتين

( من فصيلة البياتي )

---

لا لزوم لاثبات هذه النعمة فانها تشبه نعمة البياتي ونعمة العشاق التركي واسمها مجهول .

---

(بابا) طاهر<sup>(١)</sup>

(من فصيلة البياتي)

(ب) هبوطا :	(١) صعودا :
جواب كردان	جواب كردان
» عجم	» عجم
» حسيني	» حسيني
» نوا	» نوا
» چهارگاه	» چهارگاه
» بوسه لك	» سبكه
محير	محير
كردان	كردان
عجم	أوج
حسيني	حسيني
نوا	نوا
چهارگاه	چهارگاه
سبكه	سبكه
دوكاه	دوكاه

(٤) انظر صفحة ١٤٥ من محضر الجلسة الثامنة من لجنة المقامات والأيقاع والتأليف .

## تحليل النعمة وبيان طورها

### (١) صعودا :

يبدأ العمل في هذه النعمة من  
 الطبقة الحادة بجنس البياتي مؤسسا  
 على درجة المحير ويكون الدخول من  
 درجة كردان إلى محير ويصعد في أثناء  
 ذلك إلى العقد الرابع للعمل بما أمكن  
 من درجاته — ثم يكون الهبوط إلى  
 العقد الثاني للعمل بجنس الراس  
 على نوا .

العقد الأول — بياتي (ذو الأربع) على دوكة ...  
 الثاني — راس ( » ) « نوا ...  
 الثالث — بياتي ( » ) « محير ...  
 الرابع — بوسهك على جواب نوا ...

### (ب) هبوطا :

ثم يستبدل جنس الراس المرتكز  
 على درجة النوا بجنس البوسهك ، إلى  
 ذلك الهبوط إلى العقد الأول للعمل  
 بجنس البياتي على دوكة وعند الختام  
 يداعب درجة الراس قبل الاستقرار  
 على الدوكة .

العقد الرابع — بوسهك على جواب نوا ...  
 الثالث — « (ذو الأربع) على محير ...  
 الثاني — « ( » ) « نوا ...  
 الأول — بياتي ( » ) « دوكة ...

ملاحظة — يظن البعض أنه لا يوجد فرق بين هذه النعمة ونعمة المحير مع أن للنعمتين مميزات فنعمة  
 المحير تمتاز بظهور الحسيني على المحير ونعمة طاهر بعمل جنس البياتي على هذه الدرجة بعينها وتمتاز نعمة طاهر  
 بإظهار جنس الراس على درجة النوا واستعماله بكثرة .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النعمة على إظهار نعمة البياتي على درجة المحير .



## أصفهان

( من فصيلة البياتي )

(ب) هبوطا		( ا ) صعودا :	
جواب كردان		جواب كردان	
» عجم		» عجم	
» حسيني		» حسيني	
» نوا		» نوا	
» چهارگاه		» چهارگاه	
» سيكاه		» سيكاه	
محير	محير	محير	
كردان	كردان	كردان	
عجم	أوج	عجم	
حسيني	حسيني	حسيني	
نوا	نوا	نوا	
	چهارگاه	نيم حجاز	چهارگاه
	سيكاه	بوسه لك	سيكاه
	دوكاه	دوكاه	

## تحليل النغمة وبيان طورها

### (١) صعودا :

يبدأ العمل في هذه النغمة في دائرة	
العقد الأول بعمل جنس الراس	العقد الأول — نيشابورك ( ذو الأربع ) على دوكة
درجة الدوكاه ( أى نغمة نيشابورك )	أو بياتى على دوكة ... ..
وجنس بياتى على دوكة دخولا من	» الثانى — بوسه لك ( ذو الأربع ) على نوا أو
درجة الحجاز — إلى ذلك الصعود إلى	راست على نوا ... ..
العقد الثانى للعمل بجنس البوسه لك	» الثالث — بياتى ( ذو الأربع ) على محير ... ..
أو الراس على درجة النوا ثم الزحف	» الرابع — بوسه لك على جواب نوا ... ..
إلى العقد الثالث والعمل بجنس البياتى	
على درجة المحير ثم بعد ذلك يصعد إلى	
الرابع إذا أمكن .	

### (ب) هبوطا :

ثم يكون الهبوط إلى العقد الثانى	العقد الرابع — بوسه لك على جواب نوا ... ..
للعمل بجنس الراس ثم بجنس البوسه لك	» الثالث — بياتى ( ذو الأربع ) على محير
على نوا ومن العقد الثانى ينزل إلى الأول	» الثانى — راست ( » ) نوا
للعمل بجنس البياتى ويكون الاستقرار	أو بوسه لك ( » ) »
النهائى على درجة الدوكاه مع مداعبة	» الأول — بياتى ( » ) «دوكاه راست .

ملاحظة — توجد نغمة تسمى أصفهان حجازى يكون الختام فيها بجنس الحجاز الغريب ( أى الحجاز الذى يرتكز فيه غالبا على درجة النوا ) عوض جنس البياتى على الدوكاه .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار جنس الراس على دوكة أى جنس النيشابورك

على دوكة .

## کردان (أو كردانية)

(من فصيلة البياتي)

(ب) هبوطا :

جواب كردان

» عجم

» حسيني

» نوا

» چهارگاه

» سیکاه

محیر محیر

کردان کردان

أوج عجم

حسینی حسینی

نوا نوا

چهارگاه

سیکاه

دوگاه

( ١ ) صعودا :

جواب كردان

» عجم

» حسینی

» نوا

» چهارگاه

» سیکاه

محیر محیر

کردان

أوج

حسینی

نوا

چهارگاه

سیکاه

دوگاه

## تحليل النغمة وبيان طورها

(١) صعودا :

يبدأ العمل في هذه النغمة بدرجة الأوج هجوما على الكردان للعمل بجنس البياقي على درجة الحسيني وإظهاره إظهارا جليا ثم العمل بجنس الراس على نوا —	العقد الأول — بياقي ( ذو الأربع ) على دوگاه...
يل ذلك الصعود إلى العقد الثالث للعمل بنغمة العشاق التركي أى دخولا إليه من درجة الكردان إلى المحير وعمل جنس البياقي على محير وإن أمكن بعد ذلك إلى العقد الرابع .	» الثانى — راس ( ذو الخمس ) » نوا أو بياقي ( ذو الأربع ) » حسينى » الثالث — » ( » ) » محير أو بوسه لك ( » » ) » ... » الرابع — » على جواب نوا ... ..

(ب) هبوطا :

وعند الهبوط إلى العقد الثانى يعمل بجنس البياقي على درجة الحسيني و بجنس البوسه لك على نوا — يلى ذلك الهبوط إلى العقد الأول والختام على درجة الدوكاه .	العقد الرابع — بوسه لك على جواب نوا ... .. » الثالث — بياقي ( ذو الأربع ) على محير ... » الثانى — » ( » ) » حسينى أو بوسه لك ( ذو الخمس ) » نوا ... » الأول — بياقي ( ذو الأربع ) » دوگاه...
--	--

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة البياقي ( أى حسينى ) على درجة الحسينى جنس الراس على درجتى الكردان والنوا

بیانی سلطانی ( أو سلطانی بیانی )  
( من فصیلة الیاتی )

(ب) هبوطا :	( ا ) صعودا :
جواب کردان	جواب کردان
» عجم	» عجم
» حسینی	» حسینی
» نوا	» نوا
» چهارگاه	» چهارگاه
» سیکاه	» سیکاه
محیر	محیر
کردان	کردان
عجم	عجم
حسینی	حسینی
نوا	نوا
چهارگاه	چهارگاه
سیکاه	سیکاه
دوگاه	دوگاه

## تحليل النعمة وبيان طورها

### ( أ ) صعودا :

العقد الأول — بياتى ( ذو الأربع ) على دوكة ...	يبدأ العمل دخولا من درجة النوا
» الثاني — راست وبوسه لك ( ذو الأربع )	والجهاركاه كظهير له للعمل فى دائرة
على نوا ... ..	العقد الأول — بلى ذلك الصعود إلى
» الثالث — راست ( ذو الأربع ) على كردان	العقد الثانى ومنه إلى الثالث وبعد
( ماهور ) وبياتى على محير ... ..	العمل بجنس راست على كردان
» الرابع — جهاركاه على جواب جهاركاه أو	وبجنس البياتى على المحير تستبدل درجة
بوسه لك على جواب النوا ... ..	جواب السيكاه بجواب البوسه لك
	ويعمل بوسه لك على محير .

### ( ب ) هبوطا :

العقد الرابع — جهاركاه على جواب جهاركاه ... ..	وعند الهبوط تستبدل درجة
» الثالث — راست ( ذو الأربع ) على كردان ...	جواب السيكاه بجواب البوسه لك
» الثانى — بوسه لك ( » ) نوا ...	ويعمل بجنس جهاركاه على كردان
» الأول — بياتى ( » ) دوكة ..	وتستبدل درجة الأوج بالعجم للعمل
	بجنس البوسه لك على نوا عوض راست
	على نوا ثم يهبط إلى العقد الأول ويستقر
	على الدوكاه بعد مداعبة راست .

### شخصيتها :

ملاحظة — لا تكاد تتميز هذه النعمة عن نعمة البياتى لكنه يمكن أن يتخذ كظهير لها إظهار جنس راست على نوا والارتكاز على الأوج وجنس البياتى المؤسس على درجة المحير وجنس البوسه لك على جواب النوا فى السلم الهابط والصاعد .

عرضبار  
( من فصيلة البياتي )

---

(ب) هبوطاً :	(١) صعوداً :
جواب كردان	جواب كردان
» عجم	» عجم
» حسيني	» حسيني
» نوا	» نوا
» چهارگاه	» چهارگاه
سنبله	» سيكاه سنبله
مخير	مخير
كردان	كردان
عجم	عجم اوج
حسيني	حسيني
نوا	نوا
چهارگاه	چهارگاه
سيكاه	سيكاه
دوكاه	دوكاه

## تحليل النغمة وبيان طورها

### (١) صعودا :

هذه النغمة من النغمات المركبة يكون	
البدء فيها بنغمة الجهاركاه أى فى دائرة	
العقد الثانى وجزء من الأول وجزء من	العقد الأول — بياتى ( ذو الأربع ) على دو كاه ...
الثالث دخولا من درجة العجم إلى	» الثانى — جهار كاه على جهار كاه أو حجاز على
الكردان ويموز أن يستعمل فيها بعد	نوا أو نكريز على جهار كاه ... ..
الجهار كاه، تارة الحصار والأوج وتارة	» الثالث — كرد ( ذو الأربع ) على محير أو
الحصار والعجم — بلى ذلك الصعود	بياتى ( » » ) ...
إلى العقد الثالث للعمل بجنس الكرد	» الرابع — بوسه لك على جواب نوا ... ..
على درجة المحير ثم الهبوط إلى درجة	
النوا بجنس الحجاز ومنه إلى الرابع	
إذا أمكن .	

### (ب) هبوطا :

وفى الهبوط إلى العقد الثانى يكون	العقد الرابع — بوسه لك على جواب نوا ... ..
العمل بجنس الجهاركاه على جهار كاه	» الثالث — كرد ( ذو الأربع ) على محير ... ..
( أى جهار كاه شرقى ) ثم يهبط إلى العقد	» الثانى — جهار كاه على جهار كاه ... ..
الأول وينتهى العمل بنغمة اليباتى على	» الأول — بياتى على دو كاه ... ..
دو كاه .	

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة العجم ونغمة الجهاركاه .



## عجم مرصع

( من فصيلة البياتى )

— --

(ب) هبوطا :

جواب كردان

» عجم

» حسینی

» نوا

» چهارگاه

سنبله

محیر

کردان

نیم ماهور

حصار

نوا

چهارگاه

سیکاه

دوکاه

( ۱ ) صعودا :

جواب كردان

» عجم

» حسینی

» نوا

» چهارگاه

سنبله

محیر

کردان

عجم نیم ماهور

حسینی حصار

نوا نوا

چهارگاه

سیکاه

دوکاه

## تحليل النغمة وبيان طورها

(١) صعودا :

هذه أيضا من النغمات المركبة	
يكون البدء فيها باظهار نغمة العجم	العقد الأول — يأتى ( ذو الأربع ) على دوگاه...
المؤسسة على درجة الجهاركاه من غير	» الثانى — بوسه لك على نوا أو عجم ( ذو الأربع )
تعدى درجة العجم ( ويسمى هذا النوع	على جهاركاه ... ..
من العجم عجم معلق ) ثم يكون الهبوط	» الثالث — كرد ( ذو الأربع ) على محير ... ..
إلى العقد الأول للعمل بجنس البياتى	» الرابع — بوسه لك على جواب نوا... ..
على دوگاه — يلى ذلك الصعود إلى العقد	
الثالث للعمل بجنس الكرد على محير ومنه	
إلى الرابع إذا أمكن .	

(ب) هبوطا :

وعند الهبوط إلى العقد الثانى يعمل	العقد الرابع — بوسه لك على جواب نوا... ..
بجنس الحجاز على نوا ثم بجنس العجم	» الثالث — جهاركاه ( ذو الخمس ) على كردان...
( المعلق ) على جهاركاه ويكون الانتهاء	» الثانى — حجاز ( ) » ( » نوا أو
بعمل نغمة البياتى على دوگاه مع مداعبة	عجم ( ذو الأربع ) » جهاركاه
الراست .	» الأول — يأتى ( ) » ( » دوگاه...

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة العجم المعلق ( أى نغمة العجم التى تتركز على درجة العجم ) ونغمة الكرد على درجة الدوگاه .

## جهاز

( من فصيلة المجاز )

—

( ب ) هبوطا :

جواب كردان

» عجم

» حسینی

» نوا جواب نوا

» چهارگاه » حجاز

» بوسه لك سنبله

محیر محیر

شاهناز

عجم

حسینی

نوا

حجاز

کرد

دوگاه

( ا ) صعودا :

جواب كردان

» عجم

» حسینی

» نوا

» چهارگاه

» بوسه لك

محیر محیر

کردان کردان

أوج عجم

حسینی حسینی

نوا نوا

حجاز

کرد

دوگاه

## تحليل النعمة وبيان طورها

( ١ ) صعودا :

يبدأ العمل في هذه النعمة من العقد الأول دخولا إليه من درجة الراس كظهير للدوكاه وبعد إظهار هذا العقد الذي يمثل روح النعمة يكون الهبوط إلى درجة اليكاه بجنس الراس ( أى عن طريق درجة العراق ودرجة عشرين الحسنى ) ثم الصعود إلى العقد الثانى للعمل تارة بجنس الراس على نوا وتارة بجنس البوسه لك — إلى ذلك الصعود إلى العقد الثالث للعمل بجنس البوسه لك على محير ومنه إلى الرابع إذا أمكن للعمل بجنس البوسه لك على جواب النوا .

العقد الأول -- حجاز ( ذو الأربع ) على دوكاه  
 « الثانى — راس ( ) « نوا...  
 وبوسه لك ( ) « نوا...  
 « الثالث — بوسه لك ( ) « محير...  
 « الرابع — « على جواب نوا... ..

( ب ) هبوطا :

وعند الهبوط يستبدل درجة جواب الجهاركاه بجواب الحجاز للعمل بجنس الجهاركاه على محير ثم جواب البوسه لك بجواب الكرد للعمل بجنس الحجاز، إلى ذلك الهبوط إلى العقد الثانى وتستبدل درجة الأوج بالعجم والكردان بالشاهناز للعمل بجنس الحجاز على درجة الحسينى ثم الهبوط إلى العقد الأول والاستقرار على درجة الدوكاه مع مداعبة الراس .

العقد الرابع — بوسه لك على جواب نوا... ..  
 « الثالث -- جهاركاه ( ذو الأربع ) على محير  
 وحجاز ( ) « محير..  
 « الثانى — حجاز ( ) « حسينى  
 « الأول — « ( ) « دوكاه

تخصيتها — تقوم شخصية هذه النعمة على إظهار جنس الراس على درجة اليكاه والنوا .

أوج حجاز<sup>(٥)</sup>

(من فصيلة الحجاز)

لا تمتاز هذه النغمة على نغمة الحجاز إلا بالدخول من درجة الأوج و بروز نغمة أوج آرا مما يجعلها مستقلة عن نغمة الحجاز .

---

(٥) انظر صفحة ١٤٦ من محضر الجلسة التاسعة من لجنة المقامات والايقاع والتأليف

شاهناز  
(من فصيلة الحجاز)

---

(ب) هبوطا :	(۱) صعودا :
جواب كردان	جواب كردان
» عجم	» عجم
» حسینی	» حسینی
» نوا	» نوا
» حجاز	» چهارگاه
سنبله	» بوسه لك
محیر	محیر
شاهناز	شاهناز
عجم	عجم
حسینی	حسینی
نوا	نوا
حجاز	حجاز
کرد	کرد
دوكاه	دوكاه

## تحليل النعمة وبيان طورها

### (١) صعودا :

العقد الأول — حجاز ( ذو الأربع ) على دو كاه...  
 « الثاني — ( ) « حسيني ،  
 رامت ( ذو الخمس ) « نوا ...  
 « الثالث — بوسه لك ( ذو الأربع ) « محير ...  
 « الرابع — « على جواب نوا ... ..  
 يبدأ العمل من درجة المحير بمداعبة الشاهناز وإظهار جنس الحجاز على درجة الحسيني ثم جنس الرامت على نوا — إلى ذلك الصعود إلى العقد الثالث للعمل بجنس البوسه لك على محير ومنه إلى الرابع إذا أمكن للعمل بجنس البوسه لك أيضا على جواب نوا .

### (ب) هبوطا :

العقد الرابع — بوسه لك على جواب نوا ... ..  
 « الثالث — حجاز ( ذو الأربع ) على محير ...  
 « الثاني — ( ) « حسيني ...  
 « الأول — ( ) « دو كاه ...  
 وفي الهبوط يعمل بجنس الحجاز على المحير ثم على الحسيني وعلى دو كاه .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النعمة على إظهار نعمة الحجاز على درجة الحسيني و جنس البوسه لك على درجة المحير .

صبا

( من فصيلة الصبا )

---

( ۱ ) صعودا :

جواب كردان

» عجم

» حسینی

» نوا

» چهارگاه

» بوسه‌لاك

شاهناز

كردان

عجم

حسینی

صبا

چهارگاه

سیکاه

دوگاه

( ب ) هبوطا :

جواب كردان

» عجم

» حسینی

» صبا

» چهارگاه

» سیکاه

محیر

كردان

عجم

حسینی

صبا

چهارگاه

سیکاه

دوگاه



## تحليل النعمة وبيان طورها

### (١) صعودا :

يكون الدخول من درجة الجهاركاه	
وهي أهم مرا كز هذه النعمة مع مداعبة	العقد الأول — بياتى ( ذو الثلاث ' على دو كاه ،
السيكاه للعمل بجنس الحجاز على جهار كاه	صبا ( ذو الخمس ) ... »
ثم يشترك جنس الحجاز مع جنس البياتى	» الثانى — حجاز ( ذو الأربع ) .. جهار كاه
( ذى الثلاث ) المثل على درجة الدوكاه	» الثالث — ... » .. كردان ...
ويتكوّن منها جنس الصبا	» الرابع — جهار كاه على جواب جهار كاه
( ذو الخمس ) ، إلى ذلك الزحف إلى العقد	
الثالث للعمل بجنس الحجاز على درجة	
الكردان بصفته متم لما قبله بجنس	
مستقل ثم إلى العقد الرابع إذا أمكن .	

### (ب) هبوطا :

العقد الرابع -- حجاز على جواب جهار كاه ، صبا	
( ذو الخمس ) على محير ... ..	
في حالة الهبوط بعمل أولا بجنس	» الثالث — حجاز ( ذو الأربع ) على كردان ...
الصبا على المحير ثم بجنس الحجاز على الكردان	» الثانى — ... » .. جهار كاه ...
وبعد ذلك حجاز على جهار كاه وعند	» الأول — بياتى ( ذو الثلاث ) « دو كاه ،
الختام يكون الاستقرار على درجة	صبا ( ذو الخمس ) « دو كاه ...
الدوكاه بجنس الصبا .	

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النعمة على إظهار نعمة الحجاز على درجتى الجهاركاه والكردان .

## صبا زمزمه

( من فصيلة الصبا )

(ب) هبوطا :

جواب كردان

» عجم

» حسینی

» صبا

» چهارگاه

» سیکاه

شاهناز

کردان

عجم

حسینی

صبا

چهارگاه

کرد

دوگاه

(۱) صعودا :

جواب كردان

» عجم

» حسینی

» نوا

» چهارگاه

» بوسه لك

شاهناز

کردان

عجم

حسینی

صبا

چهارگاه

کرد

دوگاه

## تحليل النغمة وبيان طورها

### (١) صعودا :

العقد الأول — كرد ( ذو الثلاث ) على دوگاه ،	تكد هذه النغمة تكون نغمة صبا
صبا ( ذوالخمس ) » دوگاه ...	بعينها لولا أنها تمتاز عليها بمداعة درجة
» الثاني — حجاز ( ذوالأربع ) » جهارگاه	الكرد عند الاستقرار على درجة الدوكة
» الثالث — » ( ذو الأربع ) على كردان ...	يجنس الصبا — كما أنها تمتاز عليها أيضا
» الرابع — جهارگاه على جواب جهارگاه أو	بإظهار العجم و جنس الحجاز على
بوسه لك على نوا ... ..	جهارگاه وكردان .

### (ب) هبوطا :

العقد الرابع — جهارگاه على جواب جهارگاه وصبا على محير

» الثالث — حجاز ( ذو الأربع ) على حسيني

» الثاني — » ( ذوالخمس ) » جهارگاه

» الأول — صبا ( » ) » دوگاه

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار درجة الكرد و جنس الحجاز على درجتى الجهارگاه

والكردان

## حصار

( من فصيلة النواثر على دوکاه )

(ب) هبوطا :

جواب کردن

» عجم

» حسینی

» نوا

» چهارکاه

» بوسه لك

محیر

شاهناز

عجم

حسینی

حصار

چهارکاه

بوسه لك سیکاه

دوکاه

(۱) صعودا :

جواب کردن

» عجم

» حسینی

» نوا

» چهارکاه

» بوسه لك

محیر

شاهناز

عجم

حسینی

حصار

چهارکاه

بوسه لك سیکاه

دوکاه

## تحليل النعمة وبيان طورها

(١) صعودا :

يكون البدء من درجة حصار إلى  
حسينى للعمل في دائرة العقد الثانى أى  
بجنس المجاز على درجة الحسينى ، إلى ذلك  
الهبوط إلى العقد الأول للعمل بجنس  
النواثر أو الحصار على دوكان ثم الصعود  
إلى الثانى للعمل بجنس الكرد على  
حسينى أو بجنس البوسه لك على نوا  
ويصعد بعد ذلك إلى العقد الثالث  
ومنه إلى الرابع إذا أمكن .

العقد الأول — حصار أو بياتى (ذو الخمس) على دوكان  
» الثانى — حجاز (ذو الأربع) على حسينى...  
» الثالث — بوسه لك ( » ) » محير ...  
» الرابع — » على جواب نوا... ..

(ب) هبوطا :

وفى الهبوط يعمل بجنس الجهاركاه  
على كردان ثم بجنس المجاز على حسينى ،  
إلى ذلك النزول إلى العقد الأول للعمل  
أولا بجنس الحصار (نواثر) ثم بجنس  
البياتى وينتهى العمل بجنس الحصار  
على دوكان مع مداعبة درجة الراسـت .

العقد الرابع — بوسه لك على جواب نوا... ..  
» الثالث — بوسه لك (ذو الأربع) على محير... ..  
» الثانى — حجاز (ذو الخمس) على حسينى...  
» الأول — بياتى ( » ) » دوكان —  
حصار ( » ) » » ...

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النعمة على إظهار درجة الحصار و جنس البياتى على دوكان .

## کردی

( من فصيلة الكردی )

---

(ب) هبوطا :

جواب كردان

» عجم

» حسینی

» نوا

» چهارگاه

سنبله

محیر

کردان

عجم

حسینی

نوا

چهارگاه

کرد

دوگاه

(۱) صعودا :

جواب كردان

» عجم

» حسینی

» نوا

» چهارگاه

سنبله

محیر

کردان

عجم

حسینی

نوا

چهارگاه

کرد ... سیکاه

دوگاه

## تحليل النغمة وبيان طورها

(١) صعودا :

يكون البدء من درجة دو كاه للصعود	العقد الأول — كرد (ذو الأربع) على دو كاه —
لنوا يجنس الكرد والارتكاز على الدوكاه	بياتي ( » ) ( » » ...
— يلى ذلك الصعود إلى العقد الثانى	» الثانى — بوسه لك ( » ) ( » نوا —
للعمل أولا يجنس البوسه لك على نوا ثم	جهار كاه (ذو الخمس) » جهار كاه ...
يجنس الجهار كاه على درجة الجهار كاه	» الثالث — كرد (ذو الأربع) » محير —
— ثم يكون الصعود إلى العقد الثالث	راست ( » ) ( » كردان ...
للعمل أولا يجنس الكرد على محير ثم	» الرابع — بوسه لك على جواب نوا ... ..
يجنس الراست على كردان (ماهور)	
ثم يصعد بعد ذلك إلى العقد الرابع	
إذا أمكن .	

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — بوسه لك على جواب نوا ... ..	
» الثالث — راست (ذو الخمس) على كردان ...	
» الثانى — بوسه لك (ذو الأربع) » نوا ... ..	
» الأول — كرد (ذو الأربع) » دو كاه ...	

وطريقة الهبوط كما هي مبينة في السلم الهابط .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة الكرد على دو كاه .

عجم کردی  
( من فصيلة الكردی )

---

(ب) هبوطا :	(۱) صعودا :
جواب کردان	جواب کردان
» عجم	» عجم
» حسینی	» حسینی
» نوا	» نوا
» چهارگاه	» چهارگاه
سنبله	سنبله
محیر	محیر
کردان	کردان
عجم	عجم
حسینی	حسینی
نوا	نوا
چهارگاه	چهارگاه
کرد	کرد
دوگاه	دوگاه



## تحليل النغمة وبيان طورها

(أ) صعودا :

العقد الأول — كرد (ذو الأربع) على دو كاه ... ..	هذه النغمة من النغمات المركبة يبدأ
» الثاني — عجم ( » ) على جهار كاه ... ..	فيها العمل باظهار نغمة العجم ( جنس
بوسه لك (ذو الخمس) على نوا ... ..	الجهار كاه على درجة الجهار كاه) ثم يهبط
» الثالث — كرد (ذو الأربع) على محير ... ..	إلى درجة الدوكاه بجنس الكرد ثم يصعد
» الرابع — بوسه لك على جواب نوا ... ..	إلى العقد الثالث للعمل بجنس الكرد
	على درجة المحير ومنه إلى الرابع إذا أمكن
	للعمل بجنس البوسه لك على جواب نوا.

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — بوسه لك على جواب نوا ... ..	وفي الهبوط يظهر جنس العجم على
» الثالث — كرد (ذو الأربع) على محير ... ..	درجة الجهار كاه قبل الاستقرار على
» الثاني — عجم جهار كاه (ذو الأربع) على جهار كاه	درجة الدوكاه بجنس الكرد .
» الأول — كرد (ذو الأربع) على دو كاه ... ..	

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار درجة الكرد و جنس العجم على درجة العجم والجهار كاه.

## محیر کردی

( من فصیلة الكردی )

-----

( ۱ ) صعوددا :

جواب کردان

» عجم

» حسینی

» نوا

» چهارگاه

» سیکاه

» محیر

» کردان

عجم

حسینی

نوا

چهارگاه

کرد

دوگاه

( ب ) هبوطا :

جواب کران

» عجم

» حسینی

» نوا

» چهارگاه

» سیکاه منبله

محیر

کردان

عجم

حسینی

نوا

چهارگاه

کرد

دوگاه

## تحليل النغمة وبيان طورها

( أ ) صعودا :

هذه النغمة مركبة من المحير ومن  
العقد الأول — كرد (ذو الأربع) على دو كاه ...  
الكرد يبدأ العمل فيها في دائرة العقد  
» الثاني — بوسه لك (ذو الخمس) « نوا ...  
الثالث دخولا من درجة المحير بعد لمس  
الكردان للعمل بجنس البياتي ويشترك  
» الثالث — بياتي (ذو الأربع) « محير ...  
في هذا الطور إظهار درجة السنبلة بعد  
» الرابع — بوسه لك على جواب نوا ...  
إبراز درجة جواب النوا عملا بجنس  
البياتي على درجة المحير .

( ب ) هبوطا :

العقد الرابع — بوسه لك على جواب نوا ...  
» الثالث — كرد أو بياتي (ذو الأربع) على محير ...  
يلى ذلك النزول إلى درجة العجم  
» الثاني — بوسه لك (ذو الخمس) « نوا ...  
ومنها إلى الدوكاه عملا بجنس الكرد .  
» الأول — كرد (ذو الأربع) « دو كاه ...

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة بإظهار نغمة المحير والكرد وبياتي (ذو الأربع) على حسيني  
بإستبدال درجة العجم بأوج .

### حصار كردى

( من فصيلة الكردى )

هذه النغمة المركبة يبدأ العمل فيها باظهار نغمة الحصار وعند الختام يعمل بطريقة نغمة الكردى وذلك باظهار درجة الكرد قبل الاستقرار على الدوكاه .

### صبا كردى

( من فصيلة الكردى )

هذه أيضا من النغمات المركبة — يستهل فيها عملا بطريقة الصبا وينتهى بعمل جنس الكرد أى باظهار مقام البياق جيدا وقبل الاستقرار يستعمل درجة الكرد .

### شاهناز كردى

( من فصيلة الكردى )

هذه النغمة أيضا من النغمات المركبة — وطريقة العمل فيها هى طريقة العمل بنغمة الشاهناز وينتقل منها إلى نغمة الكرد عند الختام باستبدال درجة الحجاز بدرجة الجهاركاه فيكون الاستقرار على الدوكاه هبوطا من درجة الحسينى بجنس الكردى .

### نوا كردى

( من فصيلة الكردى )

هذه أيضا من مركبات الكردى — يكون البدء فيها بعمل نغمة النوا وعند التسليم يكون الهبوط إلى درجة الدوكاه بجنس الكردى وذلك باستبدال درجة السيكاكاه بدرجة الكرد .

## دوکاه

(من فصيلة الصبا والمجاز)

-- --

(ب) هبوطا .

(۱) صعودا :

جواب عجم

جواب عجم

» حسینی

» حسینی

» صبا

» نوا

» چهارگاه

جواب چهارگاه

» چهارگاه

» سیکاه

» سیکاه

» بوسه لك

محیر

محیر

شاهناز

کردان

کردان

کردان

عجم

عجم

حسینی

حسینی

نوا

صبا

مجاز

چهارگاه

چهارگاه

کرد

کرد

کرد

سیکاه

دوکاه

دوکاه

دوکاه

## تحليل النغمة وبيان طورها

(أ) صعودا :

العقد الأول — صبا (ذو الخمس) على دو كاه ... ..	يبدأ العمل في دائرة العقد الأول
» الثاني — حجاز ( » ) » جهار كاه ... ..	بجنس الصبا على دو كاه ، يلي ذلك العمل
» الثالث — حجاز (ذو الأربع) » كردان ... ..	في دائرة العقدين الثاني والثالث بجنس
» الثالث — راست ( » ) » كردان ... ..	الحجاز (كار) على جهار كاه وعلى كردان
» الرابع — جهار كاه على جواب جهار كاه ... ..	( كما في نغمة الصبا ) ثم يصعد إلى
	العقد الرابع إذا أمكن للعمل بجنس
	الجهار كاه على جواب الجهار كاه .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — جهار كاه على جواب جهار كاه ... ..	يستحسن الهبوط بعمل جنس
» الثالث — حجاز (ذو الأربع) على كردان ... ..	الصبا على دو كاه عوض البوسه لك على
» الثاني — بوسه لك ( » ) » نوا ... ..	نوا قبل عمل جنس الحجاز على دو كاه
» الأول — حجاز ( » ) » دو كاه ... ..	قبل الختام ويكون الاستقرار على درجة
	الدو كاه بمداعبة درجة الزير كوله .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة الصبا على درجة الدو كاه عند الاستهلال

والتاميح بجنس الحجاز على درجة الدو كاه قبل الاستقرار بشرط ألا تتعدى درجة النوا ومداعبة درجة الزير كوله عند الاستقرار على درجة الدو كاه .

بوسه لك

( من فصيلة البوسه لك )

(ب) هبوطا :

جواب محير

» شاهناز

» عجم

» حسيني

» نوا

» چهارگاه

» بوسه لك

محير

کردان

عجم

حسینی

نوا

چهارگاه

بوسه لك

دوكاه

(۱) صعودا :

جواب محير

» شاهناز

» عجم

» حسینی

» نوا

» چهارگاه

» بوسه لك

محير

شاهناز

عجم

حسینی

نوا

چهارگاه

بوسه لك

دوكاه

## تحليل النغمة وبيان طورها

( أ ) صعودا :

يكون البدء في دائرة العقد الأول	
دخولا من درجة البوسة لك إلى جهار كاه	بوسة لك ( ذو الخمس ) على دو كاه ...
ومنها إلى نوا ثم حسيني للهبوط بعد	الحصار ( ) « دو كاه ...
ذلك إلى الدوكاه بجنس البوسة لك	} الثاني «
وبهذا العمل تتبين شخصية النغمة —	
بلى ذلك الصعود إلى العقد الثاني للعمل	حجاز ( ذو الأربع ) « حسيني
تارة بجنس الحجاز على حسيني وتارة	بوسة لك ( ذو الخمس ) « نوا ...
بجنس الحصار على ده كاه — ثم يكون	» الثالث — « ( ) « محير ...
الصعود إلى العقد الثالث ومنه إلى الرابع	» الرابع — حجاز على جواب حسيني ... ..
إذا أمكن .	

( ب ) هبوطا :

ثم يكون الهبوط إلى العقد الثاني للعمل	العقد الرابع — حجاز على جواب حسيني ... ..
تارة بجنس البياتي على حسيني وتارة	» الثالث — بوسة لك ( ذو الخمس ) على محير ...
بجنس الراست على نوا وقبل الهبوط	} الثاني «
إلى العقد الأول للعمل بجنس البوسة لك	
على دو كاه يعمل بجنس الكرد على حسيني	
أو بجنس البوسة لك على نوا ثم يكون	
الاستقرار على درجة الدوكاه بعدمداعبة	بوسة لك ( ذو الخمس ) « نوا ... ..
الزيركوله . ويعمل بعد ذلك بجنس	} الأول «
البوسة لك على نوا .	

ملاحظة — للمصريين كثير من الألحان من نغمة البوسة لك مؤسسة على درجة النوا ويطلقون عليها اسم العشاق المصري مع أن الارتكاز على درجة النوا وغيرها من درجات السلم الموسيقي لم يغير شخصية نغمة البوسة لك كما أنه لم يغير شخصية أية نغمة من النغمات الأخرى — وتقوم شخصية البوسة لك على إظهار درجة البوسة لك وجنس البوسة لك على درجة النوا وحسینی الحجاز والبياتي على درجة الحسيني .



### بياتى بوسه لك

( من فصيلة البوسه لك )

تتركب هذه النعمة من نعمة البياتى و نعمة البوسه لك فيستهل فيها بنعمة البياتى و يختم فيها بنعمة البوسه لك  
أى باستبدال جنس البياتى على دوكاه بجنس البوسه لك

### بياتى عربان بوسه لك

( من فصيلة البوسه لك )

هذه أيضا من مركبات البوسه لك يستهل فيها بعمل نعمة البياتى عربان دخولا من درجة المحير وبعد  
الهبوط إلى درجة الدوكاه يصعد إلى النوا ويرجع إلى الدوكاه بجنس الكردى حيث يكون الختام .

### حسينى بوسه لك

( من فصيلة البوسه لك )

هى من نوع المحير بوسه لك والفرق بينهما هو الارتكاز على درجة الحسينى أى باظهار مقام الحسينى  
جيذا مما يشبه نعمة العشاق المصرى .

وهى من مركبات البوسه لك يستهل فيها بعمل نعمة الحسينى دخولا من درجة الحسينى و يختم فيها  
بعمل جنس البوسه لك على درجة الدوكاه .

### محير بوسه لك

( من فصيلة البوسه لك )

وهذه أيضا من زمرة نغمات البوسه لك تقوم على نعمة المحير وعلى جنس البوسه لك فيستهل فيها بعمل  
نعمة المحير دخولا من درجة المحير وفى الختام يكون الهبوط من النوا إلى الدوكاه بجنس البوسه لك .

## طاهر بوسه لك

( من فصيلة البوسه لك )

تقوم هذه النعمة على نعمة طاهر وجنس البوسه لك فهي أيضا من مركبات البوسه لك يستهل فيها بعمل نعمة طاهر دخولا من درجة المحير وبعد إعطاء نعمة المحير حقها يكون المهبوط من درجة النوا إلى الدوكاه بجنس البوسه لك .

## نوا بوسه لك

( من فصيلة البوسه لك )

كشقيقتها من نغات البوسه لك - يستهل فيها عملا بنعمة النوا ويختم فيها بجنس البوسه لك على الدوكاه.

## عرضبار بوسه لك

( من فصيلة البوسه لك )

يبدأ فيها بعمل نعمة العرضبار ويختم بطريقة نعمة البوسه لك على دوكاه .

## عجم بوسه لك

( من فصيلة البوسه لك )

يستهل فيها بطريقة نعمة العجم على درجة العجم والصعود إلى المحير للعمل عليه بجنس الكرد والمهبوط إلى درجة الجهاركاه بجنس الجهاركاه ( عجم ) ثم العمل على درجة النوا بجنس البوسه لك وعند الختام يكون المهبوط إلى درجة الدوكاه بجنس البوسه لك .

## كردانية (أو كردان) بوسه لك

( من فصيلة البوسه لك )

يبدأ العمل فيها بطريقة نغمة الكردان (أو كردانية) وعند الختام يكون الهبوط إلى درجة الدوكاه بجنس البوسه لك .

## حجاز بوسه لك

( من فصيلة البوسه لك )

يستهل في هذه النغمة عملاً بنغمة الحجاز وعند الختام بعد الهبوط إلى درجة الدوكاه بجنس الحجاز يكون الصعود إلى درجة ألنوا ثم الهبوط منها إلى الدوكاه بجنس البوسه لك .

## شاهناز بوسه لك

( من فصيلة البوسه لك )

يستهل في هذه النغمة بعمل نغمة الشاهناز دخولا من درجة المحير كما مر شرحه عند تعريف نغمة الشاهناز وبعد الهبوط إلى درجة الدوكاه بجنس الحجاز يصعد و يعود إليها بطريقة نغمة البوسه لك .

## حصار بوسه لك

( من فصيلة البوسه لك )

يستهل فيها بنغمة الحصار وعند الختام يكون الاستقرار على درجة الدوكاه بجنس البوسه لك .

## أصفهان بوسه لك

( من فصيلة البوسه لك )

هى من نوع بياتى بوسه لك والفرق بينهما بمزج مقام أصفهان أى النشابورك مع البياتى .  
يستهل فيها بطريقة نغمة الأصفهان وعند الختام يكون الاستقرار على درجة الدوكاه بجنس البوسه لك .

## صبا بوسه لك

( من فصيلة البوسه لك )

يستهل فيها عملا بنغمة الصبا وعند الختام يكون الاستقرار على الدوكاه بجنس البوسه لك

## ماهور بوسه لك

( من فصيلة البوسه لك )

يستهل فيها بنغمة الماهور من غير هبوط إلى عقدها الأول وعند الختام يظهر درجة النوا ويلبس  
بعدها درجة الجهاركاه ثم درجة الحسينى ويعود إلى النوا ويهبط منه بجنس البوسه لك إلى درجة الدوكاه  
ويستقر عليها بعد مداعبة درجة الزيركوله .

## أوج بوسه لك

( من فصيلة البوسه لك )

يستهل فى هذه النغمة كما يستهل فى نغمة ( الأوج ) وبعد العمل بجميع أطوار هذه النغمة يظهر درجة  
النوا ويهبط منها بجنس البوسه لك إلى درجة الدوكاه ويستقر عليها .

طائفة النغمات التي تستقر على درجة السيكاه

سيكاه (من فصيلة السيكاه)

(ب) هبوطا :

جواب كردان

» أوج

» حسيني

» نوا

» چهارگاه

» سيكاه

محير

كردان

عجم

حسيني

نوا

چهارگاه

سيكاه

(١) صعودا :

جواب كردان

» أوج

» حسيني

» نوا

» چهارگاه

» سيكاه

محير

كردان

أوج

حسيني

نوا

چهارگاه

سيكاه

## تحليل النغمة وبيان طورها

(١) صعودا :

يبدأ العمل فيها في دائرة العقد الأول دخولا إليه من درجة الراس	العقد الأول — سيكاه (ذو الثلاث) على سيكاه ...
إلى درجة الكرد ويكون الارتكاز على درجة السيكا — يلى ذلك الصعود إلى	» الثانى — راس (ذو الأربع) « نوا أو أوج
العقد الثانى للعمل يجنس الراس على درجة النوا وبنغمة الأوج بصفة عرضية	( سيكاه على أوج ) ... ..
ثم يكون الصعود إلى العقد الثالث للعمل يجنس الراس على كردان	» الثالث — راس ( ذو الخمس ) على كردان
سيكاه على جواب سيكاه ثم يهبط إلى	أو سيكاه على جواب سيكاه ...
درجة النوا يجنس راس ومنه يصعد إلى العقد الرابع إذا أمكن .	» الرابع — راس على جواب نوا ... ..

(ب) هبوطا :

وفى الهبوط يمر يجنس البوسه لك	العقد الرابع — راس على جواب نوا ... ..
على نوا ثم يكون الاستقرار على درجة	» الثالث — « ( ذو الخمس ) على كردان
السيكاه يجنس السيكا مع مداعبة درجة	» الثانى — بوسه لك (ذو الأربع) « نوا ...
الكرد .	» الأول — سيكاه (ذو الثلاث) « سيكاه

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة بإظهار نغمة الراس والبوسه لك على النوا .

## هُزَام

( وِیَسْمِیْهَا الْمَصْرِیُّونَ خَزَام )

(ب) هبوطا :

جواب کردن

» عجم

» حسینی

» نوا

» چهارگاه

» سیکاه

محیر

کردان

عجم

حسینی

نوا

چهارگاه

سیکاه

(۱) صعودا :

جواب کردن

» نیم ماهور

» حصار

» نوا

» چهارگاه

سنبله

محیر

کردان

نیم ماهور

حصار

نوا

چهارگاه

سیکاه

## تحليل النعمة وبيان طورها

(أ) صعودا :

يبدأ العمل في دائرة العقد الأول	العقد الأول — سيكاه (ذو الثلاث) على سيكاه ونكريز
الذي يمثل شخصية النعمة دخولا إليه	على جهار كاه ... ..
من درجة السيكا مع مداعبة درجة	» الثاني — حجاز (ذو الأربع) على نوا ...
الكرد والراست — يلي ذلك العمل في	» الثالث — نكريز ( » ) » كردان ...
دائرة العقد الثاني ثم يشترك العقدان معا	» الرابع — حجاز على جواب نوا ... ..
ثم يكون الصعود إلى العقد الثالث	
للعمل بجنس النكريز على درجة الكردان	
ومنه إلى الرابع إذا أمكن .	

(ب) هبوطا :

وفي الهبوط يعمل بجنس الراست	العقد الرابع — حجاز على جواب نوا ... ..
على درجة الكردان أو بجنس البياتي على	» الثالث — راست (ذو الخمس) على كردان أو
محير ثم يمر بصفة عرضية على درجات	بياتي (ذو الأربع) » محير ...
جنس البوسه لك على نوا وعند الانتهاء	» الثاني — بوسه لك (ذو الخمس) » نوا ...
يكون الاستقرار على درجة السيكا مع	» الأول — سيكا (ذو الثلاث) » سيكا...
مداعبة الكرد والراست .	

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النعمة على إظهار جنس الحجاز على درجة النوا .



## أصول سيكاه<sup>(١)</sup>

لا فرق بين هذه النعمة ونعمة السيكة

-----

مستعار

( من فصيلة المستعار )

-----

(ب) هبوطا :

جواب كردان

» عجم

» حسيني

» نوا

» حجاز

» سيكاه

محير

كردان

عجم ..... أوج

حسيني

نوا

حجاز

سيكاه

(١) صعودا :

جواب كردان

» عجم

» حسيني

» نوا

» حجاز

» سيكاه

محير

كردان

عجم ..... أوج

حسيني

نوا

حجاز

سيكاه

(\*) انظر صفحة ١٤٧ من محضر الجلسة التاسعة من لجنة المقامات والابتاع والتأليف .

## تحليل النغمة وبيان طورها

(١) صعودا :

تتكون هذه النغمة من تركيب نغمتي	
الراست والبوسه لك على درجة النوا	
مع جنس المستعار على درجة سيكاه	العقد الأول — مستعار (ذوالثلاث) على سيكاه ...
وتارة العمل بجنس النشابور .	
يبدأ العمل فيها في دائرة العقد الأول	» الثاني — بوسه لك (ذوالخمس) على نوا ...
دخولا إليه من درجة كرد النهاوند ثم	» الثالث — مستعار (ذوالثلاث) على جواب سيكاه
يصعد إلى العقد الثاني للعمل بجنس	
البوسه لك ومنه إلى الثالث للعمل بنغمة	» الرابع — بوسه لك على جواب نوا ...
زاويل (راست على كردان) ومنه إلى	
الرابع .	

(ب) هبوطا :

وعند الهبوط يعمل بجنس البوسه لك	العقد الرابع — بوسه لك على جواب نوا ...
والراست على درجة النوا ثم يكون	» الثالث — مستعار (ذوالثلاث) على جواب سيكاه
الاستقرار على درجة السيكاه بجنس	» الثاني — (بوسه لك (ذوالأربع) على نوا ...
المستعار .	(راست ) ( » ) على نوا ...
	» الأول — مستعار (ذوالثلاث) على سيكاه ...

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة بإظهار البوسه لك على نوا والنشابور والمستعار على سيكاه .

## مایه

( من فصيلة السيكاه )

---

( ۱ ) صعودا :

جواب كردان

» عجم

» حسینی

» نوا

» چهارگاه

» سیکاه

مخیر

کردان

عجم اوج

حسینی

نوا

چهارگاه

سیکاه

( ب ) هبوطا :

جواب كردان

» عجم

» حسینی

» نوا

» چهارگاه

» سیکاه

مخیر

کردان

عجم

حسینی

نوا

چهارگاه

سیکاه

## تحليل النغمة وبيان طورها

(١) صعودا :

يكون الدخول من درجة النوا		
للعمل في دائرة العقد الثاني ثم يكون		
المهبوط إلى درجة السيكاه والعمل		العقد الأول — سيكاه (ذو الثلاث) على سيكاه ...
في دائرة العقد الأول والثاني متصلين		» الثاني — بياتي (ذو الخمس) « حسيني ...
(ويجوز الهبوط إلى درجة الراسـت عن		» الثالث — راسـت) ( « ) « كردان ...
طريق الكرد) — إلى ذلك الصعود إلى		» الرابع — بوسهـلك على جواب نوا ... ..
العقد الثالث للعمل إما بجنس الراسـت		
على كردان (ماهور) وإما بجنس البياتي		
على محير (عشاق تركي) ثم يكون الصعود		
إلى العقد الرابع إذا أمكن .		

(ب) هبوطا :

		العقد الرابع — بوسهـلك على جواب نوا ... ..
وفي الهبوط يكون العمل بجنس		» الثالث — راسـت (ذو الخمس) على كردان
البوسهـلك على نوا من غير إلحاح ثم النزول		» الثاني — بياتي (ذو الأربع) « محير ...
إلى درجة الجهاركاه والاستقرار على درجة		» الثالث — بوسهـلك ( « ) « نوا ...
السيكاه بعد مداعبة الكرد والراسـت .		» الأول — سيكاه (ذو الثلاث) « سيكاه

و يوجد جنس من مقام مايه يستقر على درجة السيكاه إنما يبدأ بعمل حجاز (ذو الأربع) على درجة الجهاركاه فيكون نوع الصبا معلقا على جهاركاه ويهبط إلى راسـت ويستقر على درجة السيكاه .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار جنس الراسـت على درجة الراسـت وشكل مقام البياتي على دو كاه ويستقر على سيكاه .

## وجه عرضبار

(ب) هبوطا :	(أ) صعودا :
جواب نوا	جواب نوا
» جهارگاه	» جهارگاه
سنبله	سنبله
مخير	مخير
کردان	کردان
نيم هاهور	عجم
حصار	حسيني
نوا	نوا
جهارگاه	جهارگاه
سيكاه	سيكاه

يستعمل في هذه النغمة بطريقة نغمة العرضبار والعمل بجميع أطوارها وعند الختام يظهر درجة النوا ويعمل عليها بجنس المجاز ثم يكون الهبوط إلى درجة السيكاه والاستقرار عليها بعد مداعبة درجة كردكاه في نغمة الهزام .

## نیشابور

(من فصيلة النیشابور) (أی راست علی درجۃ دوکاه)

(ب) هبوطا :

جواب نوا

» چهارگاه

سنبله

محیر

کردان

أوج عجم

حسینی

نوا

حجاز أونیم حجاز

بوسه لك

(ا) صعودا :

جواب نوا

» چهارگاه

سنبله

محیر

کردان

أوج عجم

حسینی

نوا

حجاز أونیم حجاز

بوسه لك

## تحليل النعمة وبيان طورها

(١) صعودا :

العقد الأول — بوسه لك (ذو الثلاث) على بوسه لك	يكون البدء من العقد الثاني دخولا
» الثاني — { ( ) » ( ) » نوا ... }	إليه من درجة النوا باظهار درجة الحسيني
{ راست (ذو الخمس) » نوا ... }	ثم الهبوط إلى العقد الأول مع لمس
» الثالث — { عجم (ذو الثلاث) » عجم ... }	درجة الدوكاه أو من العقد الأول دخولا
{ جهار كاه (ذو الخمس) » عجم ... }	إليه من درجة البوسه لك ثم الصعود إلى
» الرابع — عجم (ذو الثلاث) » السنبلة	العقد الثاني لاظهار درجة العجم والأوج
	والارتكاز على درجة النوا ثم يشترك
	العقدان مع الثالث للعمل بجنس
	البوسه لك على درجة الحسيني .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — عجم (ذو الثلاث) على سنبلة ...	وعند الختام يكون الهبوط إلى
» الثالث — { ( ) » ( ) » عجم ... }	العقد الأول والاستقرار على درجة
{ جهار كاه (ذو الخمس) » عجم ... }	البوسه لك .
» الثاني — { بوسه لك (ذو الثلاث) » نوا ... }	
{ راست (ذو الخمس) » نوا ... }	
» الاول — بوسه لك (ذو الثلاث) » بوسه لك	

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النعمة على إظهار نعمتي البوسه لك والراست على درجة النوا ونعمة

الحسيني .

## جھارکاه (أو شاه ور)

(من فصيلة الجھارکاه)

(ب) هبوطا :

(ا) صعودا :

جواب جواب بوسه لك

جواب جواب بوسه لك

» محير

» محير

» كردان

» كردان

» عجم

» عجم

» حسيني

» حسيني

» نوا

» نوا

» جھارکاه

» جھارکاه

» بوسه لك ... أو جواب سیکاه

» بوسه لك أو جواب سیکاه

محير

محير

كردان

كردان

عجم

عجم

حسینی

حسینی

نوا

نوا

جھارکاه

جھارکاه



## تحليل النغمة وبيان طورها

(١) صعودا :

هي نغمة العجم عشرين مؤسسة على	العقد الأول - جهاركا (ذو الخمس) على جهاركا ... ..
درجة الجهاركا ويبدأ العمل فيها في دائرة	» الثاني - » (ذو الأربع) » كردان ... ..
العقد الأول دخولا إليه من درجة العجم	» الثالث - » (ذو الخمس) » جواب جهاركا
والجهاركا كظهير له ثم يكون الانتقال	» الرابع - » » كردان
إلى العقد الثاني ثم يشترك العقدان	
ويضاف إليهما الثالث والرابع إذا أمكن	
ويكون الارتكاز إما على درجة الجهاركا	
وإما على درجة العجم .	

(ب) هبوطا :

السلم الهابط كالصاعد :

ملاحظة - وهناك مذهب آخر يظن بعض أرباب الصناعة أنه المذهب الصحيح وعند أرباب هذا المذهب تكون نغمة الجهاركا مركبة من جنس الجحاز (كار) على جهاركا وجنس الصبا على حسيني وجنس الراس على النوا فتكون شبيهة بنغمة الصبا لكنها تمتاز عنها بالارتكاز على درجة الجهاركا .

شخصيتها - تقوم شخصية هذه النغمة باظهار نغمة العجم المعلق والفرق بين جهاركا التركي وهذا هو إبدال درجة النوا بدرجة الصبا (أى بتكوين مقام صبا على دوكا ويكون معلقا على درجة الجهاركا) .



# الارتفاعات <sup>(١)</sup> المقدمة من جناب البارون دي ارتنج

( ١ ) طائفة الضروب التي تتركب من الوحدة الصغيرة (الكروش)

( ١ ) أصول طائر أو (أصول النقرة)  $\frac{2}{8}$   $\text{♩} = 132$

دم  
م  
سا

وعليه كثير من الموشحات . منها من مقام الحجاز ( بينى وبينك حال الفوائد )

( ٢ ) أصول يورك (أودارج)  $\frac{2}{8}$  (وهو اعرج سريع)  $\text{♩} = 160$

دم    تك    تك  
م    م    م  
سا    سا    سا

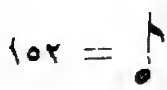
وعليه موشحة من مقام السبكاه (صاح اقتضاحي غدا حب الجمال)

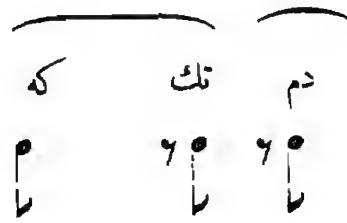
( ٣ ) أصول الوحدة المكافئة  $\frac{2}{8}$   $\text{♩} = 144$

دم    تك    كه  
م    م    م  
سا    سا    سا

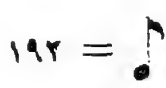
وعليه كثير من الموشحات . منها من مقام الصبا (بدر حسن لاح لي)

( ١ ) ملحوظة : قراءة الارتفاعات تكون من اليمين إلى اليسار

(٤) أصول ترك أقصاغی (أبی الاعرج التركی)  $\frac{6}{8}$  

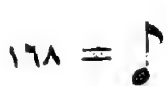


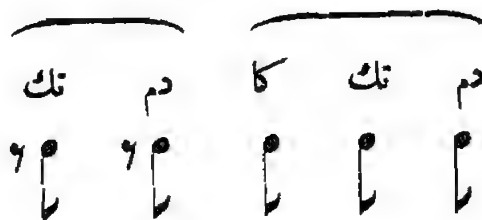
وعليه من الموشحات (بدر الحمى مالى سلوة عمك يوماً يكفى ميلا)

(٥) أصول بورك سماعي (أبی سماعی دارج)  $\frac{7}{8}$  



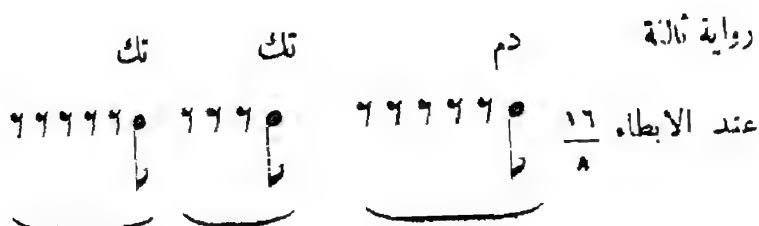
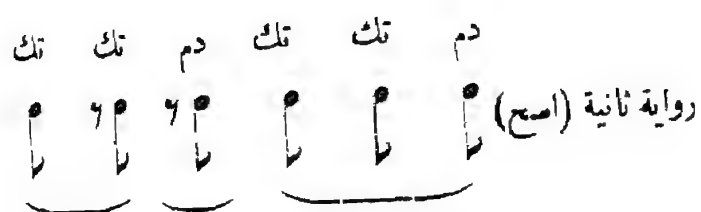
وعليه من الموشحات (أفديك ظبي مبتسم)

(٦) أصول دور هندی (أو نیم نواخت)  $\frac{7}{8}$  



وعليه كثير من الموشحات ، منها من مقام ساز كار (صحت وجداً ياندامی)

(٧) أصول قانية وفتي  $\frac{8}{8}$   $١٦٨ = \text{♩}$




وعليه من الموشحات من مقام سوزاك (يا عيون اراميان)

(٨) أصول أنصاق  $\frac{4}{8}$   $١٦٨ = \text{♩}$



وعليه كثير من الموشحات . منها من مقام الحسيني (آه ما ألقى الداما)

١٥٢ = 


(٩) أصول أفضاق سماعي  $\frac{10}{8}$



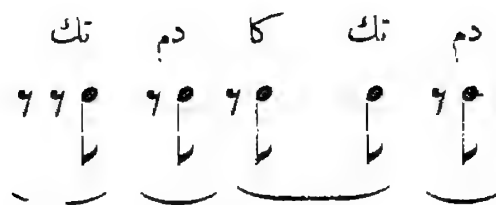
١٥٢ = 

(١٠) أصول سماعي ثقيل  $\frac{10}{8}$



٢٠٨ = 

(١١) أصول جورجنه  $\frac{10}{8}$



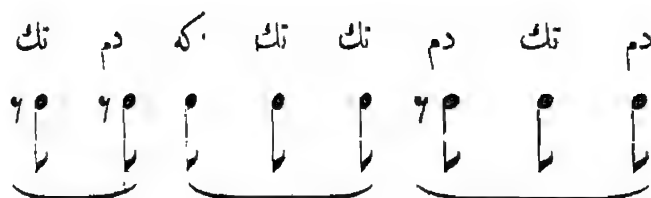
وعليه كثير من الموشحات. منها من مقام يياتي (يا حلوا للمي)

(١٢) أصول لنك فاخته  $\frac{10}{8}$  ٢٠٠ = 




وعليه كثير من الموشحات . منها من مقام بياني ( إلى كم ذا النماذى )

(١٣) أصول نيم أويون هواسى  $\frac{11}{8}$  ١٨٤ = 



وعليه من الموشحات ( عيد مواسم كاس وشرب ) عند الاسراع


١٩٢ = 

(١٤) أصول جفته (شفتة) يورك سماعي  $\frac{12}{8}$

ويسمى مضاعف يورك سماعي ايضاً




وعليه كثير من الموشحات . منها من مقام الحجاز ( عطفة يا جيرة العلم )

١٤٤ = 

(١٥) أصول أوسط عربي  $\frac{12}{8}$



وعليه يشرو عربي قديم يسمى ( أوسط الماهور )


١٧٦ = 

(١٦) أصول ظرفات  $\frac{12}{8}$

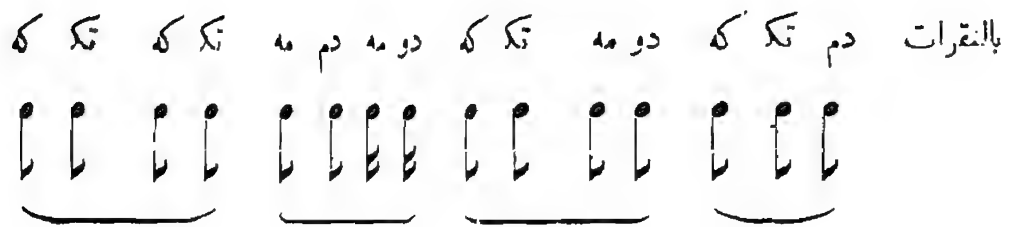
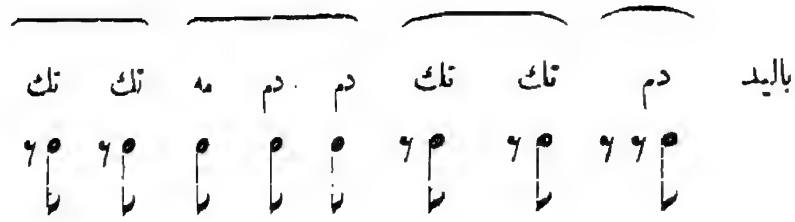


وعليه كثير من الموشحات . منها من مقام الصبا ( والذي ولاك يا قلبي )




١٦٨ = 

(١٧) أصول دور روان مولوى  $\frac{14}{8}$



وعلمه الموشحة من مقام البسته نكار (أقبل الساقى علينا)

١٦٨ = 

(١٨) أصول لَمّاوِسى أيضا أصول رقصان  $\frac{14}{8}$



وعليه من الموشحات (ظهرت شمس الحيا)

$$۱۱۲ = \text{Musical Note}$$

(۱۹) أصول ساده دویک  $\frac{۱۶}{۸}$

بالنقرات دم تك كه تك تك دو مه دم تك تك كه

باليد دم تك تك كا دم دم تك تك كا دم تك تك كه

وعليه من الموشحات من مقام الحجاز كار كردي ( يا من لواء عشقتك لا زال عاليا )

$$۱۳۲ = \text{Musical Note}$$

(۲۰) اصول محجر دولاب مقلوب  $\frac{۱۷}{۸}$

دم دم دم دم تك كه دم تك تك تك تك تك دم تك تك كه

وعليه موشحه من مقام الماهور ( حى هاتيك المنازل )

$$۱۶۸ = \text{Musical Note}$$

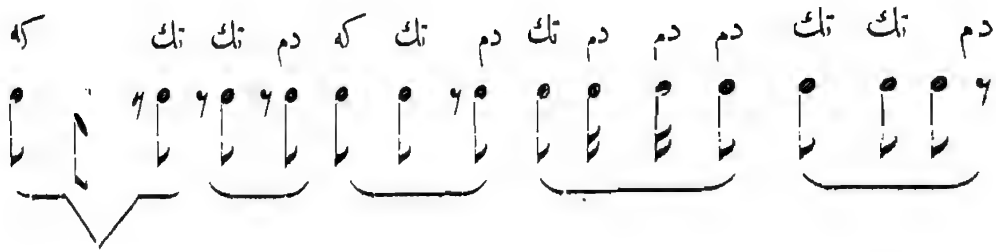
(۲۱) اصول خوش رنك  $\frac{۱۷}{۸}$

دم تك دم دم دم دم تك تك تك تك تك كه دم دم تك كه

وعليه كثير من الموشحات . منها من مقام الحجاز ( سل فينا لاحظ هندا )



## ٢٢ أصول مرصع شامي ١٩



وعليه كثير من الموشحات . منها من مقام العسا ( ألا يا أيها البحر العظيم أفتنى )



٢٠

## ٢٣ أصول آغر أقصاق سماعي ( أى أقصاق سماعي الثقيل )



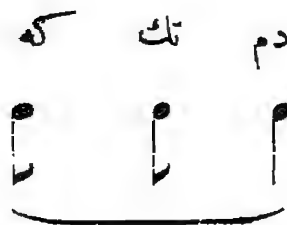
وعليه كثير من الموشحات . منها من مقام الحخير ( روجي فدا ذاك القوام )



(ب) طائفة الضروب التي تتركب من الوحدة المتوسطة (النوار)



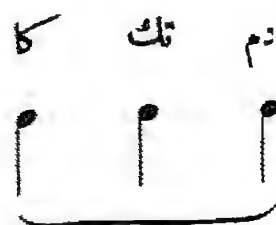
(٢٤) أصول الوحدة السايه ويسمى البسيط  $\frac{2}{4}$   $\text{٧٦} = \text{♩}$




وهو معلوم عند الجميع



(٢٥) أصول أعرج سماعي ويسمى سماعي دارج ايضاً ويورك (وهو الأعرج البطي)  $\frac{2}{4}$   $\text{٨٤} = \text{♩}$



وعليه كثير من الموشحات . منها من مقام ياتي ( بالذي أسكر من عرف الله )


٨٨ = 

(٢٦) أصول دويك  $\frac{4}{4}$

دم تك تك دم تك



وعليه كثير من الموشحات. منها من مقام البياتي (طَبَسِيّ وادي النقا)

٩٢ = 

(٢٧) أصول صوفيان  $\frac{4}{4}$

دم تك تك كا



وعليه من مقام الحسيني موشحة قد (يا صاح الصبر وهي مني)


١٠٠ = 

(٢٨) أصول مصمودي صغير  $\frac{4}{4}$

دم تك دم تك دم تك




وعليه موشحة قد (جود المصطب المرف من مقلتيه)

٧٦ = 

(٢٩) أصول آغراقصاق تركي :



وعليه كثير من الموشحات . منها من مقام الماهور ( يا من بعادي ألف )

٩٦ = 

(٣٠) أصول ضنكين سماعي :



كما في الخانات الرابعة على الأكثر في السماعيات وعليه ألحان غنائية

$$\lambda \varepsilon = \frac{1}{2}$$

دم تك دم دم دم تك  
 ۱ ۲ ۳ ۴ ۵ ۶ ۷ ۸ ۹ ۱۰ ۱۱ ۱۲

وعليه من الموشحات ( أيها البدر الأتم )

$$\lambda \xi =$$

دم دم دم دم دم

وعليه كثير من الموشحات . منها من مقام الراس (الاياسيم الصبا بملغي )

$$92 = 1$$

دم    تك    دم    تك

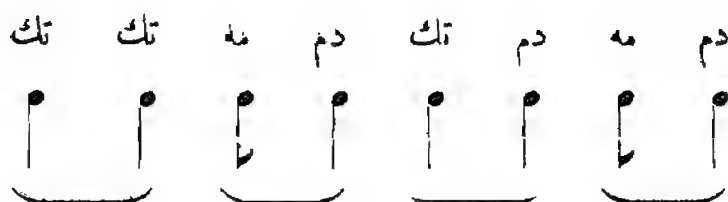
●    ●    ●    ●

—    —    —    —

وهو معلوم عند الجميع

٩٢ =

(٣٤) أصول آخر دور هندی  $\frac{7}{4}$



وفي رواية ثانية ثقبلة السير

وعليه كثير من الموشحات . منها من مقام الحجاز كار ( يا حسن مظهر يبدو سناه )

٨٠ =

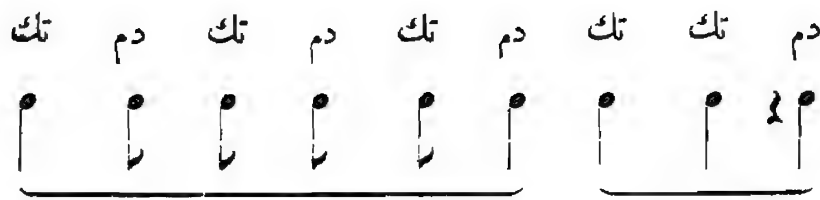
(٣٥) أصول مصمودى كبير  $\frac{4}{4}$




معلوم هند الجميع

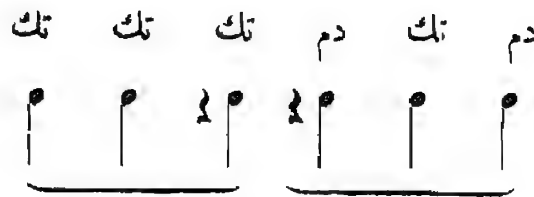


(٣٦) أصول صادية  $\frac{8}{4}$  ٨٤ = 



وعليه كثير من الموشحات . منها من مقام الماهور (حي ملوك الملاح)

(٣٧) أصول مخمس عربي  $\frac{8}{4}$  ٨٤ = 



ومنه موشحة من مقام الحسيني كلزار (راق أنسى بالمدامه)

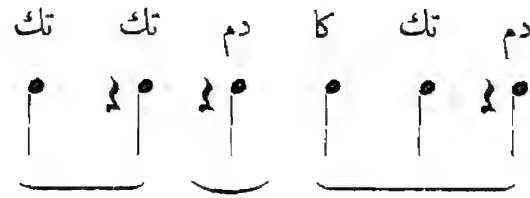
(٣٨) أصول محجتر تركي  $\frac{8}{4}$  ٨٠ = 



وعليه كثير من الموشحات . منها من مقام المعجم (هبت رياح العربة فحركت فحسن قلبي)

(۳۹) أصول آغرافصاف

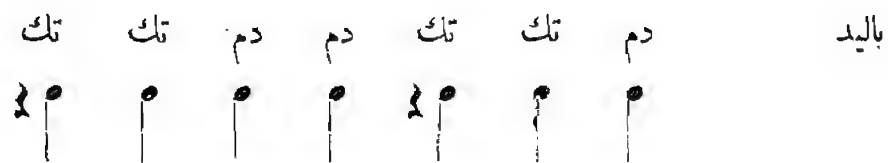
۸۴ =



وعليه كثير من الموشحات . منها من مقام السيكا ( باهى الحيا بدري حلو المعى )

(۴۰) اصول أوفر مولوي

۹۶ =



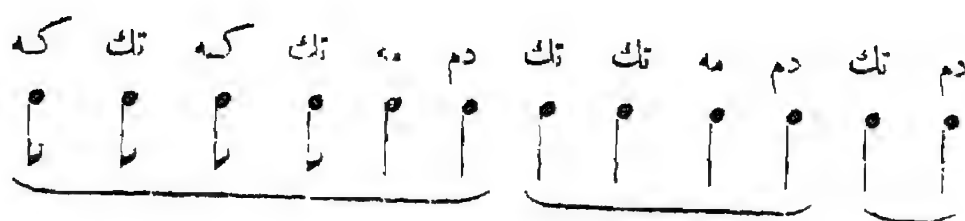
مستعمل كثيرا ومعلوم .

(٤١) أصول نيم روان :  $\text{♩} = ٦٩$



وعليه كثير من الموشحات. منها من مقام أصفهان الحجاز (ياغزالي كيف عنى أبدوک)

(٤٢) أصول فاخت ورش :  $\text{♩} = ٧٢$



وعليه كثير من الموشحات، منها من مقام الراست (أى بارق العلم)

٧٢ =

(٤٣) أصول أويون هواسي '١



وعایه کثیر من الموشحات. منها من مقام دلنشین ( عید مواسم )

٧٢ =

(٤٤) أصول الزد فکند '١



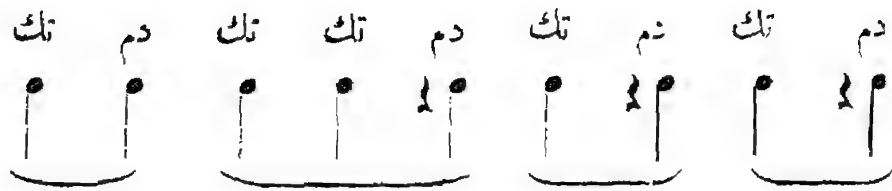
١٢٠ =

(٤٥) أصول عویص '١



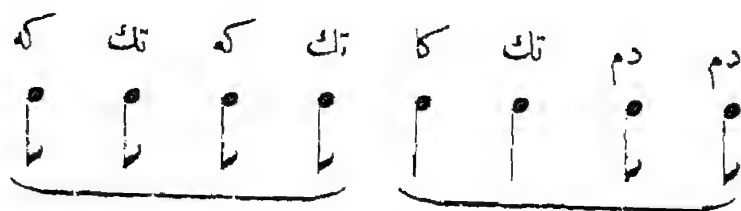
وعلیه کثیر من الموشحات. منها من مقام کلزار ( حبی دعائی للوصال )

(۴۶) أصول ترس  $\frac{1}{2}$  ۱۱۲ = 



وعليه كثير من الموشحات . منها من مقام السيكاه (محبوبى قصد نكدى)

(۴۷) اصول نصف نیم دور  $\frac{1}{2}$  ۶۶ = 



وعليه كثير من الموشحات . منها من مقام بوسه لك عشيران (ياسمبرى ضاع صبرى)

٨٤ = 

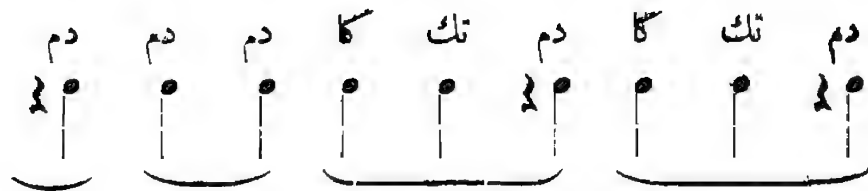
(٤٨) أصول مرصع  $\frac{12}{4}$



وعليه موشحة من مقام النهاوند ( خالك الندى بوجه أنور )


٨٤ = 

(٤٩) أصول مدور حابي  $\frac{12}{4}$




وعليه كثير من الموشحات. منها من مقام الحجاز ( فيك كل ما أرى حسن )

( ٥٠ ) أصول مدور شامي  $\frac{12}{4}$

٨٤ = 




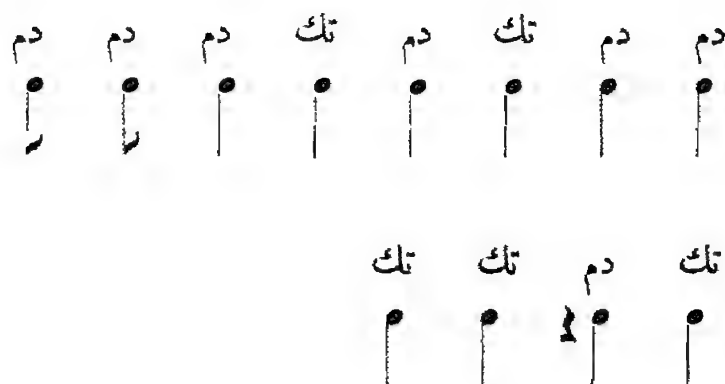
( ٥١ ) أصول مدور مصرى  $\frac{12}{4}$


٨٤ = 

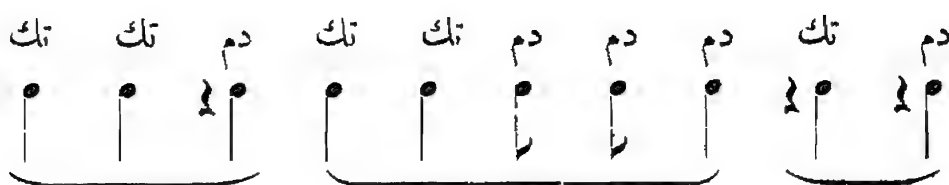


وعليه كثير من الموشحات. منها من مقام البياتي ( فيك كل ما أرى حسن )

(٥٢) أصول روان عربي  $\frac{12}{4}$  ( رواية اولى )  $٧٢ =$  



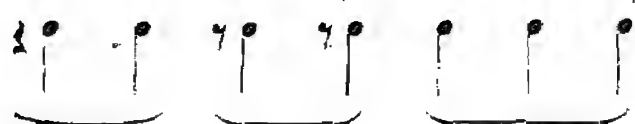
أصول روان عربي  $\frac{12}{4}$  ( رواية ثانية )  $٩٢ =$  





وعليه كثير من الموشحات . منها ( تنعش الأرواح منا )



٨٤ =  (٥٣) أصول مربع  $\frac{12}{4}$


رواية أولى  
 دم تك تك دم تك تك  


تك تك دم  


رواية ثانية  
 دم تك تك دم تك تك دم  



دم  


معلوم عند الجميع

٨٤ =  (٥٤) أصول دور روان حلبى  $\frac{12}{4}$

دم تك تك دم دم دم تك تك دم  



وعليه كثير من اللوحات منها من مقام البياتي (هاج الفرام)

٩٦ = 

( ٥٥ ) أصول روان شامي  $\frac{12}{4}$




وعليه جملة الحان. منها يبشرو للشهور بروان الهزام

٨٤ = 

( رواية أولى )

( ٥٦ ) أصول دور روان تركي  $\frac{12}{4}$



٨٤ = 

( رواية ثانية )

( ٥٧ ) أصول دور روان تركي  $\frac{12}{4}$



( ۵۸ ) اصول اوسط ترکی ۱۲ = ۸۴

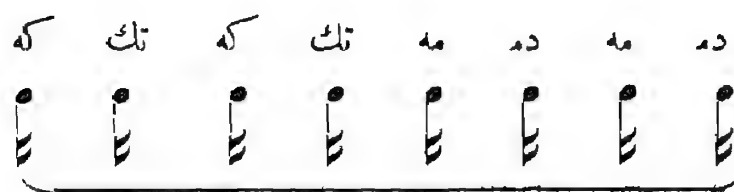
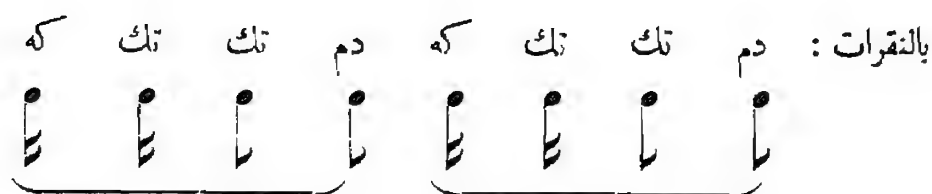


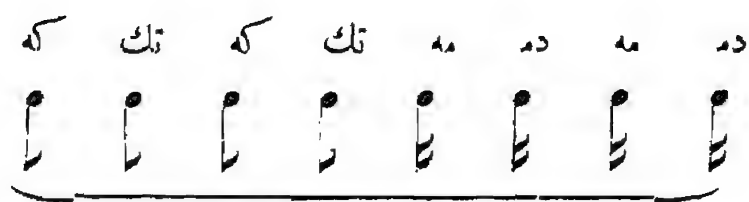
( ۵۹ ) اصول دور روان شرقی ۱۲ = ۸۴





۶۹ = !

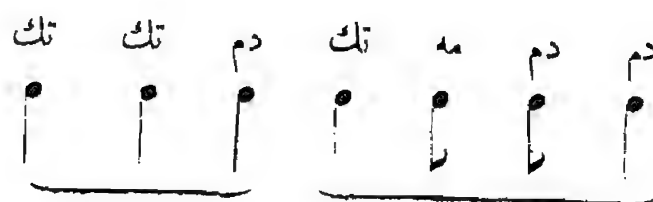
(۶۰) أصول نیم دور کبیر مولوی






۸۰ = 

( ۶۱ ) أصول روان 



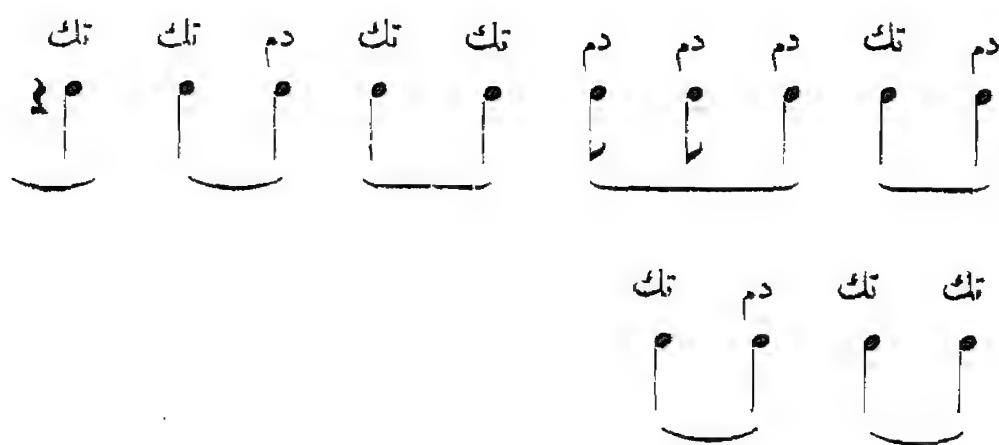
۹۲ = 

( ۶۲ ) اصول بکدش خانه 



۸۴ = 

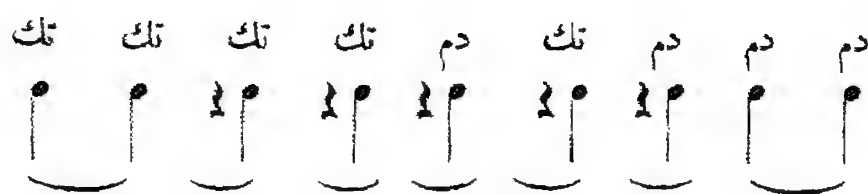
( ۶۳ ) أصول نیم هزج  $\frac{14}{4}$



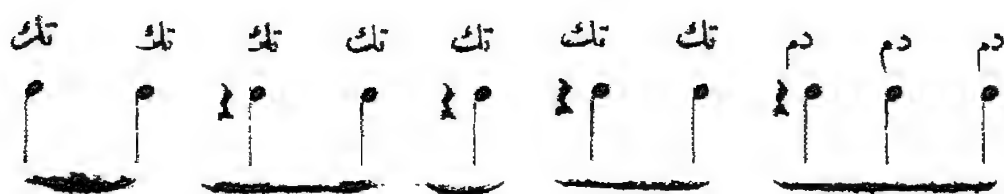
۸۴ = 

( ۶۴ ) أصول مدور رباعی  $\frac{14}{4}$

( محجر مصری )



( محجر عربی )



٨٤ = 

(٦٥) أصول فكري  $\frac{10}{4}$

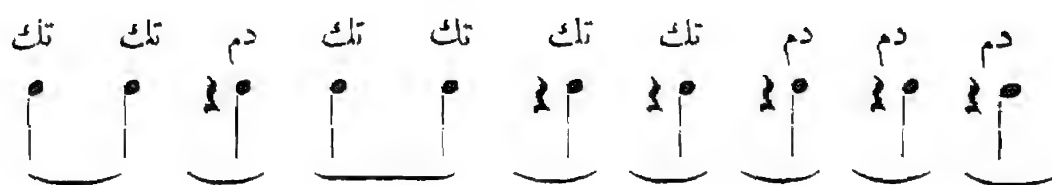


٨٨ = 

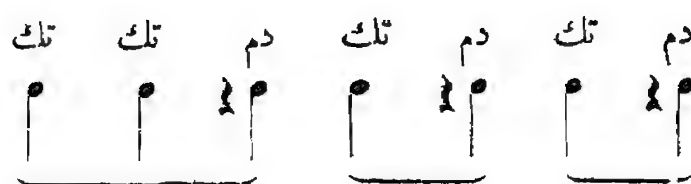
(٦٦) أصول نیم خفیف  $\frac{17}{4}$




( ٦٧ ) أصول مخمس مصري (و يسمى مخمس عادى أيضا) ١٦ = ٧٦



( ٦٨ ) أصول بلّيق شامى ١٦ = ٨٠






٩٢ = 

(٦٩) أصول نواخت هندی ١٦




وعليه موشحة من مقام البياتي (ياخجل الأتقار)

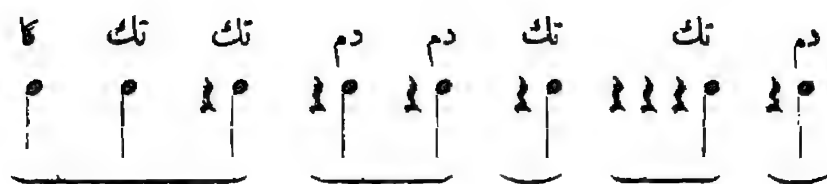
٨٠ = 

(٧٠) أصول جفته (شفته) دويك ١٦




٨٠ = 

أصول جفته (شفتة) دویک ترکی  $\frac{16}{4}$



\_\_\_\_\_

٨٠ = 

(٧١) أصول الستة عشر حلی  $\frac{16}{4}$



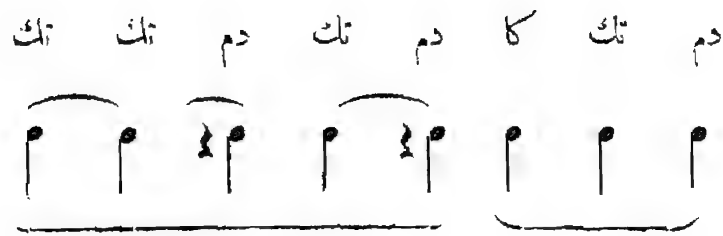
( ٧٢ ) أصول نصف مخمس تركي ١٦

٨٠ =



( ٧٣ ) أصول نقش السبعة عشر ١٧

٨٤ =



نورخت

أعرج بطي.

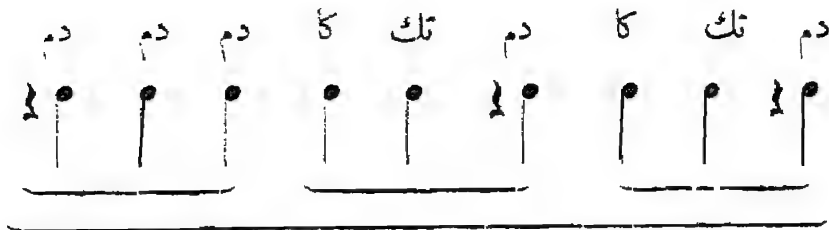
دم تك تك كا تك كه دم تك كه



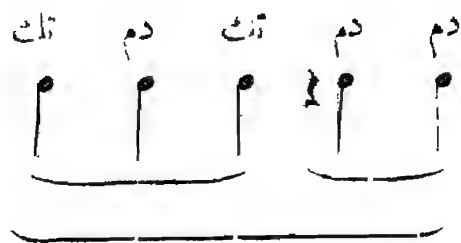
الوحدة

آغرافصاق ترکی

== ۶۶ ==

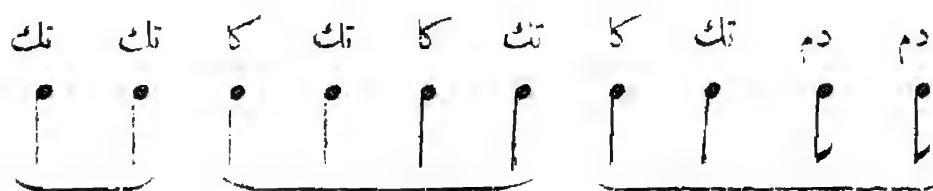
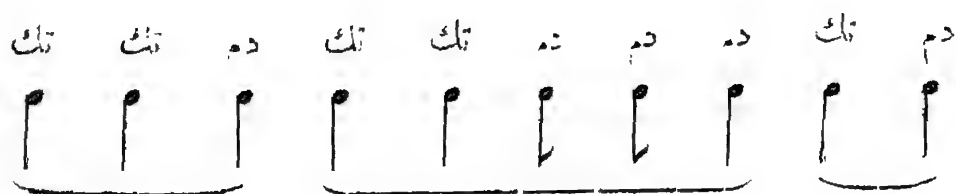


مدور ترکی



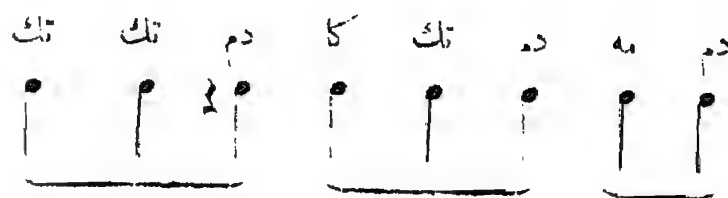
مدور عربی

أصول فيه دوز



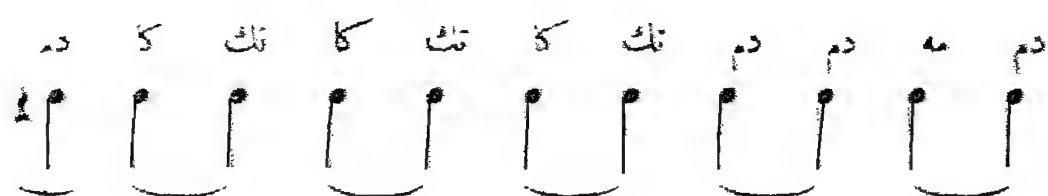
۸۲ =

( ۷۵ ) أصول أوفر معری



(۷۶) أصول فاخته ترکی

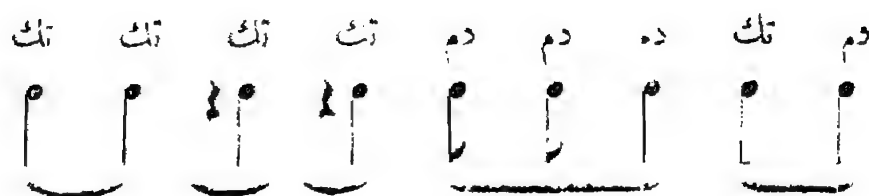
۵۶ = 



(۷۷) اصول فاخته عربی

۵۷ = 

روایه اولی



دم تك تك تك دم تك تك  
 م م م م م م م

دم تك تك دم تك تك دم دم  
 م م م م م م م

دم تك تك تك  
 م م م م م م م

وهو مركب من « وزين »

### الأول نيم ورش



نيم ورش


### الثاني نيم روان



نيم روان



(٧٩) أصول طره ٢١

٧٦ = 

دم دم دم دم دم دم دم دم دم  

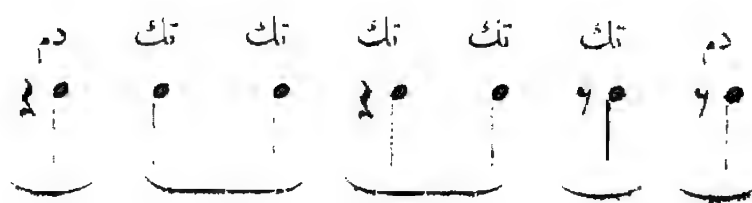

دم دم دم دم دم دم دم دم دم  



-----

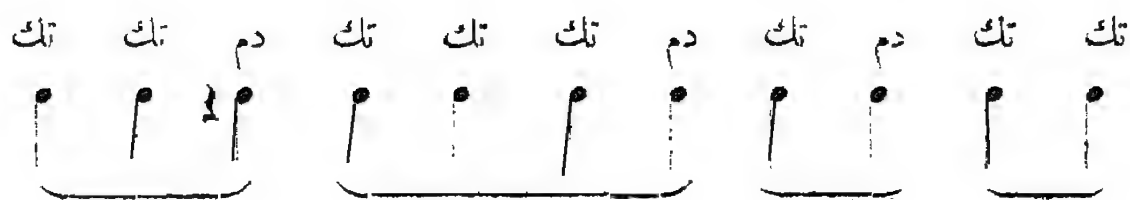
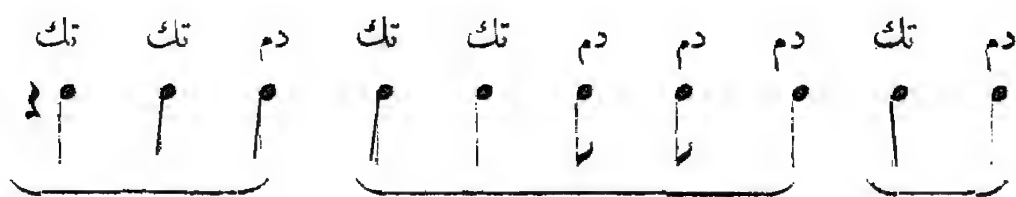
(٨٠) أصول رهج ٢٢

٧٦ = 

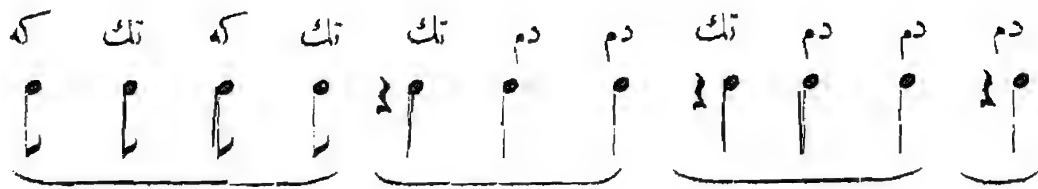
دم دم دم دم دم دم دم دم دم  

۷۲ =  (۸۱) أصول هزج عربی  $\frac{22}{4}$  (روایه اولی)



(٨٢) أصول هزج عربى  $\frac{2}{4}$  (رواية ثانية)  $٧٢ = \text{♩}$



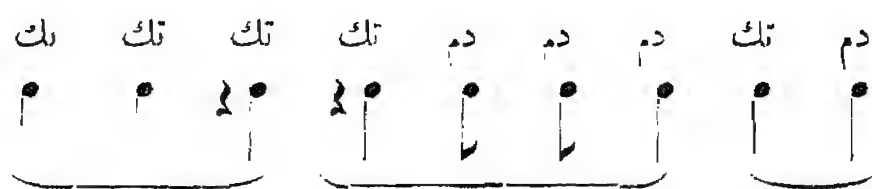
(٨٣) أصول الأربعة والعشرين حالى  $\frac{2}{4}$   $٧٠ = \text{♩}$





٦٦ =

(٨٤) أصول شنبه حاجي ٢٤






۶۶ =


( ۸۵ ) اصول شہر ترکی

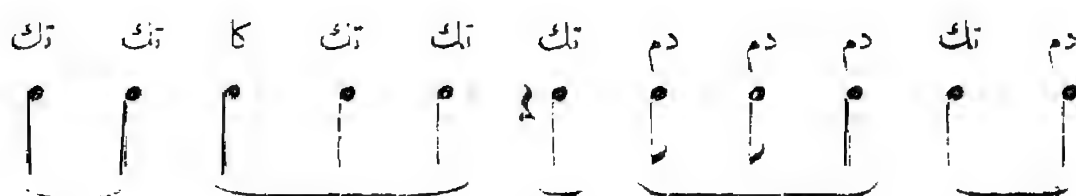


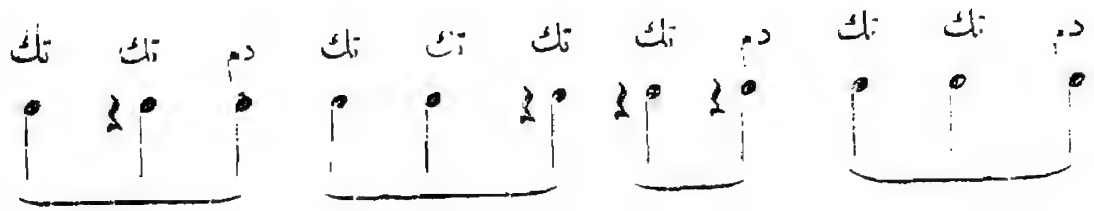
۷۲ = 

(۸۶) اصول فرنگچین (فرنگشین) ترکی



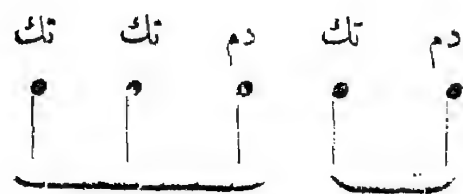
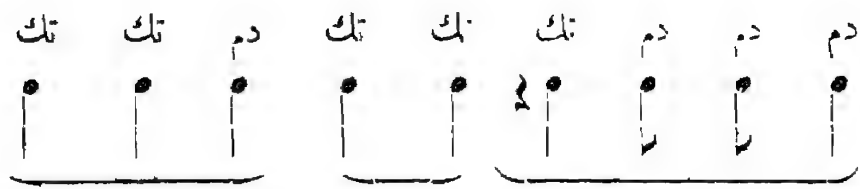
۶۶ = 





٦٦ =

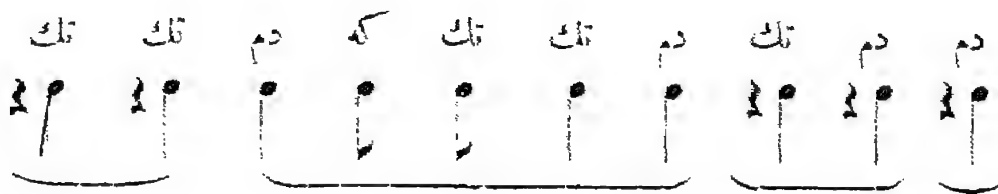
(٨٨) أصول زميل حابي



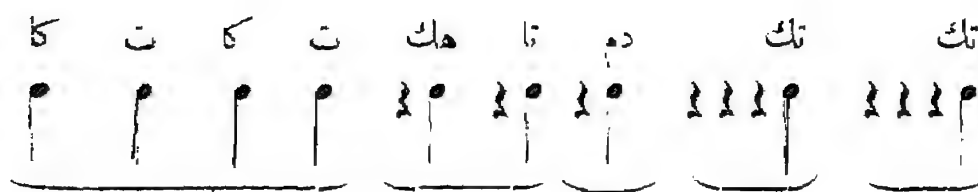
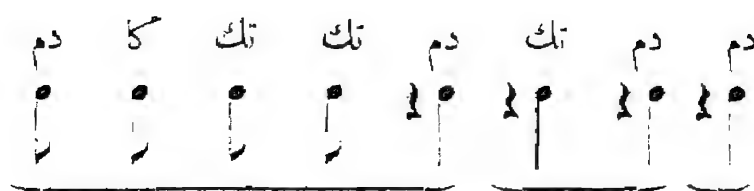
٦٦ = •

(۸۹) اصول دور کبیر ترکی ۲۹


روایۃ اولی



روایۃ ثانیۃ






۶۹ = 

(۹۰) اصول دور کبیر حلبی  $\frac{2}{4}$




وعليه من الموشحات ( ياغزالاً ملساً تهبها بالعجب )

۶۹ = 

(۹۱) اصول محجر مصدر  $\frac{2}{4}$



معلوم بمصر وسوريا

٨٤ = 

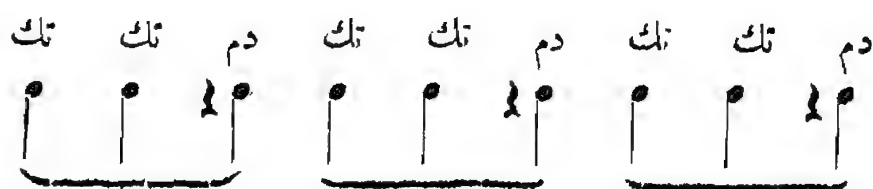
(٩٢) أصول ترك ذرب ٢٩

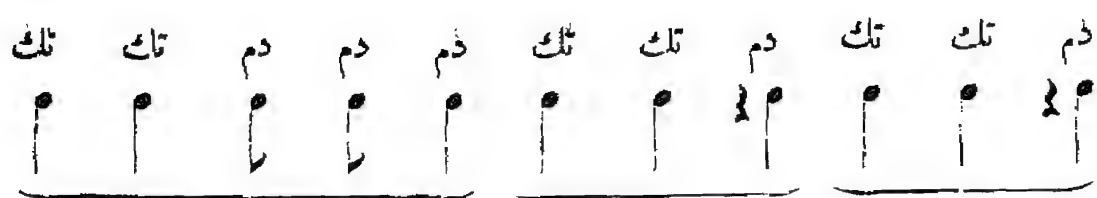


وعليه من الموشحات (نقط المزن اللاكى)

٨٤ = 

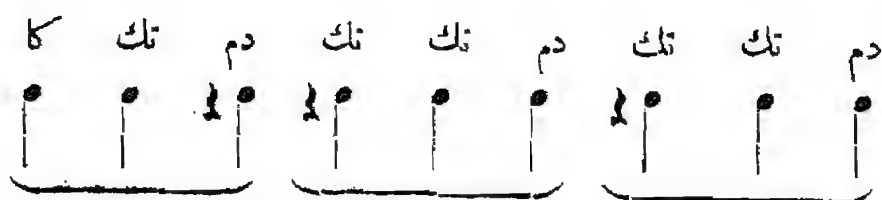
(٩٣) أصول خفيف عربى ٣٢

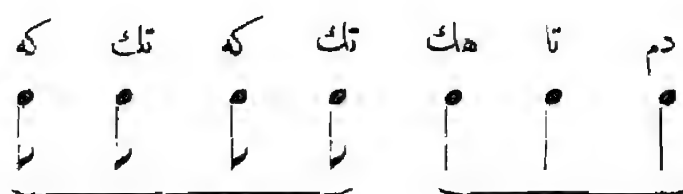




۸۰ =

(۹۴) أصول خفیف ترکی ۳۲





وعليه يیشرو من مقام رونق نما

۸۰ =

(۹۰) أصول ودرشان عربی ۳۲



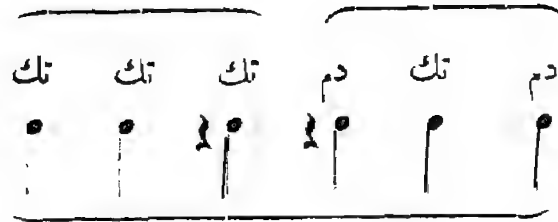
(٩٩) اصول نقش الستة والثلاثين  $\frac{36}{4}$

وهو مركب من ثلاثة اوزان

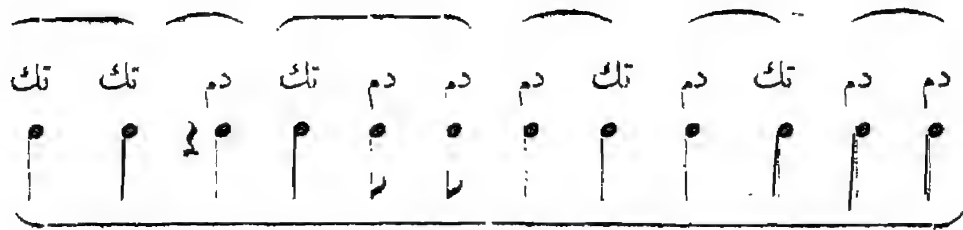
الاول - مخمس عربي  $\frac{4}{3}$

الثاني - روان مصري  $\frac{12}{4}$

الثالث - نصف مخمس تركي  $\frac{16}{4}$




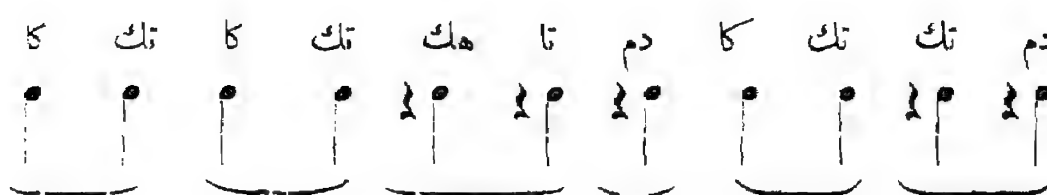
مخمس عربي




روان مصري


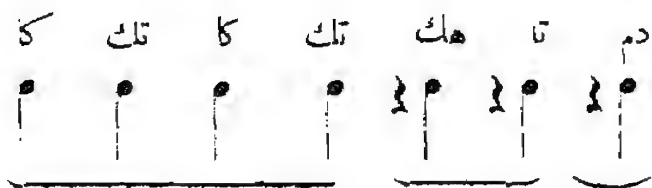
۸۰ = 

(۹۷) أصول مخمس ترکی  $\frac{۲۲}{۱}$

۷۶ = 

(۹۸) اصول فرع  $\frac{۲۲}{۱}$

عليه بيشرو قديم من مقام الفکرين

(٩٩) أصول نقش الستة والثلاثين  $\frac{27}{4}$

وهو مركب من ثلاثة اوزان

الاول - مخمس عربي  $\frac{4}{1}$

الثاني - روان مصرى  $\frac{12}{4}$

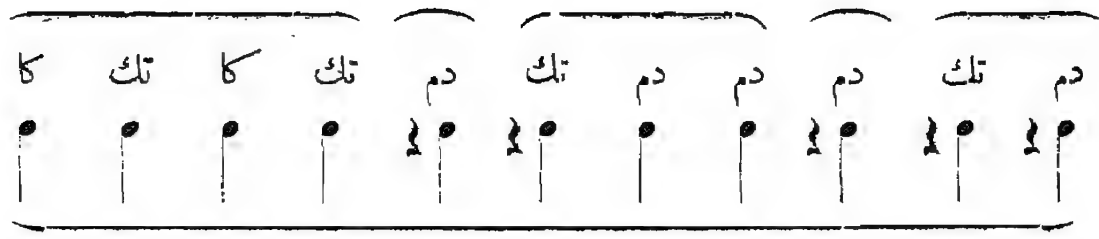
الثالث - نصف مخمس تركى  $\frac{16}{4}$



مخمس عربي



روان مصرى



نصف مخمس تركي

وعليه من مقام الراست (أفراحنا دامت)

٧٦ =

(١٠٠) أصول الستة عشر (مصرى)  $\frac{1}{4}$



وعليه من مقام البسته نكار ( نار العقدي في ثغره محكما )



(١٠١) أصول نقش الاربعين  $\frac{4}{4}$

وهو مركب من ثلاثة ضروب

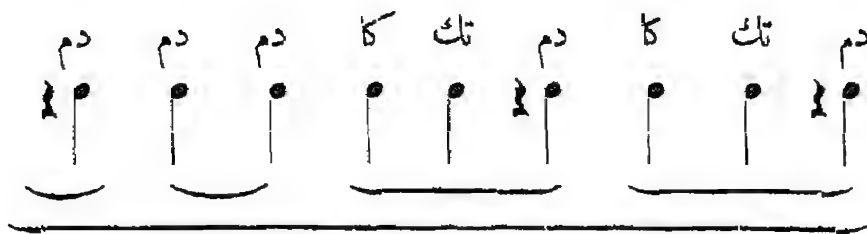
الاول - هزج  $\frac{22}{4}$

الثاني - مدور تركي  $\frac{12}{4}$

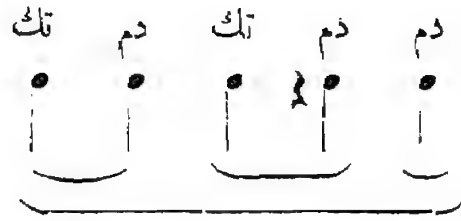
الثالث - مدور عربي  $\frac{7}{4}$



هزج



مدور تركي

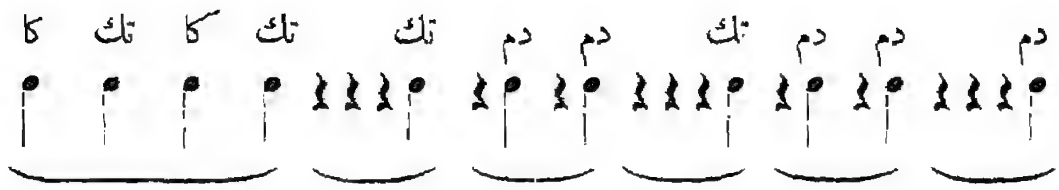


مدور عربی

وعليه موشحة من مقام الحجاز كار (نبه الندمان صاح)

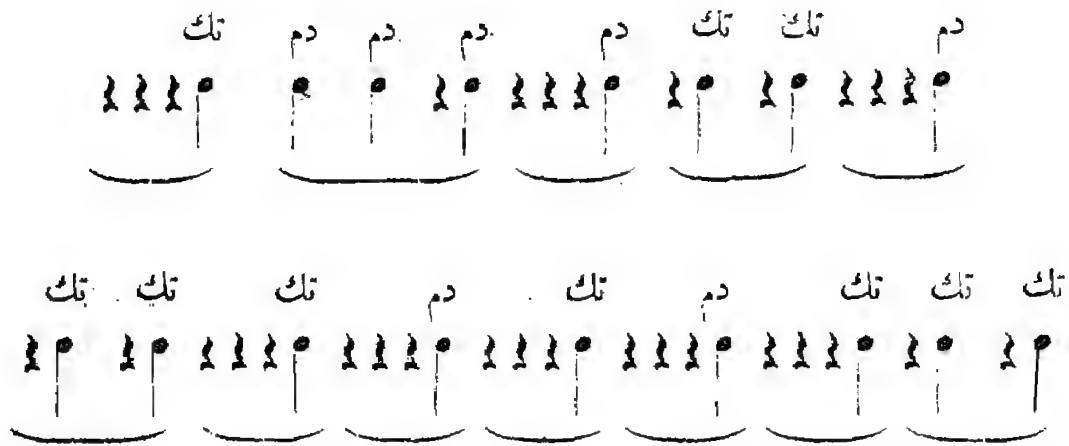
٨٤ =

١٠٢ أصول هزج تركي ٤/٤



عليه يمشرو من مقام دوگاه

( ١٠٣ ) أصول شنبّر مضاعف ويسمى جفته ( شفته ) شنبّر  $\frac{11}{4}$   
 ويسمى الشنبّر الكبير  $\text{♩} = ٦٦$



عليه موشحات كثيرة

( ١٠٤ ) أصول نیم ثقیل ترکی  $\frac{18}{4}$   $\text{♩} = ٦٩$



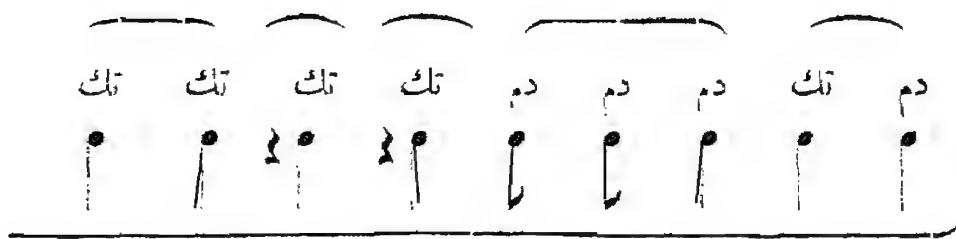


وعليه الموشحة ( بدر حسن زار أخجل الأقدار )

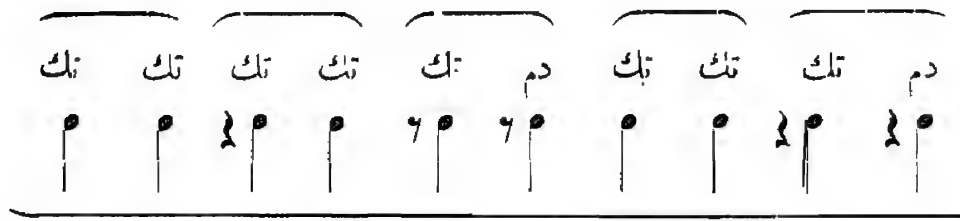
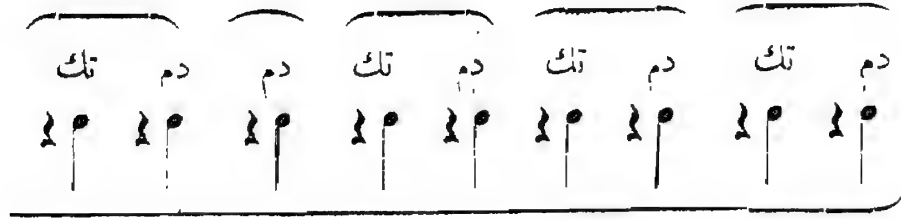
١٠٥ أصول نقش الاثني وخمسين

وهو مركب من وزنين :

الاول - فاخته عربي



الثاني - الستة عشر المعرى  $\frac{22}{1}$



وعالية موشحة من مقام الهاوند (باليلة الوصل وكلمة العقار)

٦٦ =

(١٠٦) أصول رمل تركي  $\frac{106}{4}$

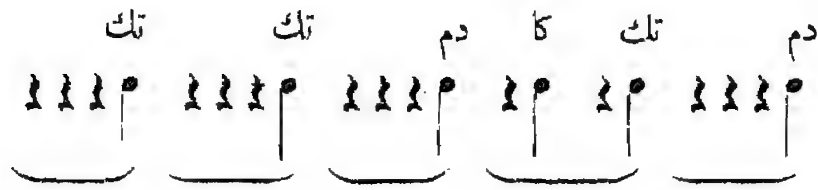
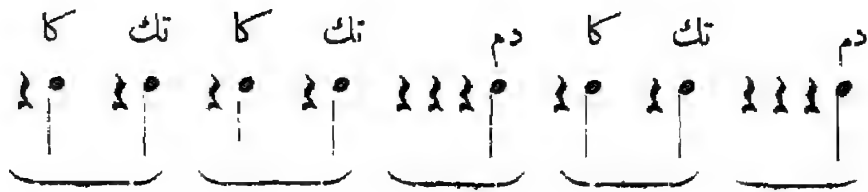




وعليه موشحات كثيرة منها من مقام النواثر (أى ظبي نو)

٦٣ = !

١٠٧ أصول ثقيل ١٦





وعليه موشحة (يا أيونا زانها الحور)

$$٧٢ = \text{musical note}$$

(١٠٨) أصول زنجير ترکی

وهو مركب من خمسة صروب

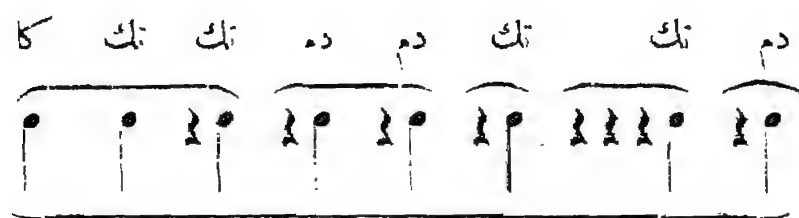
الاول - جفته (شفته) دویک ترکی  $\frac{17}{4}$

الثاني - فاخته  $\frac{20}{4}$

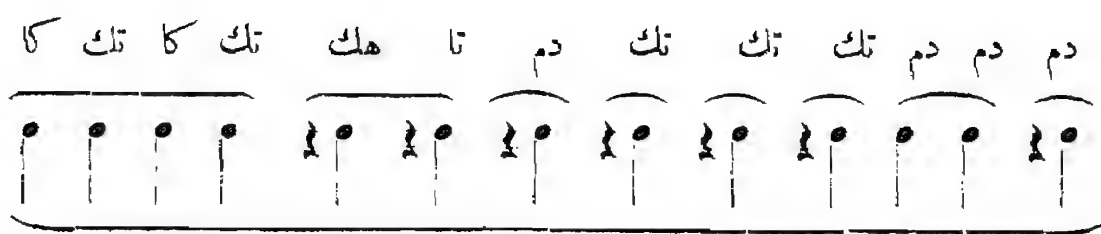
الثالث - شنبیر ترکی  $\frac{24}{4}$

الرابع - دور کبیر  $\frac{28}{4}$

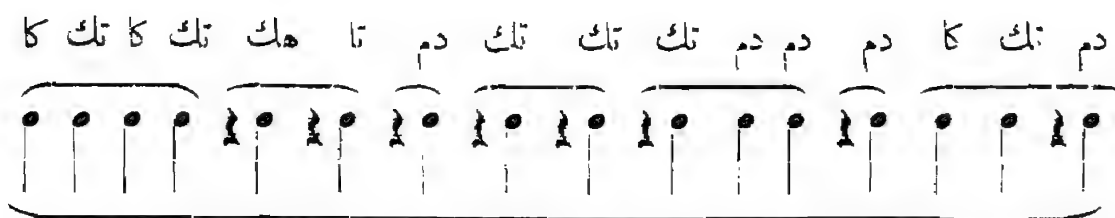
الخامس - یرقشان ترکی  $\frac{32}{4}$



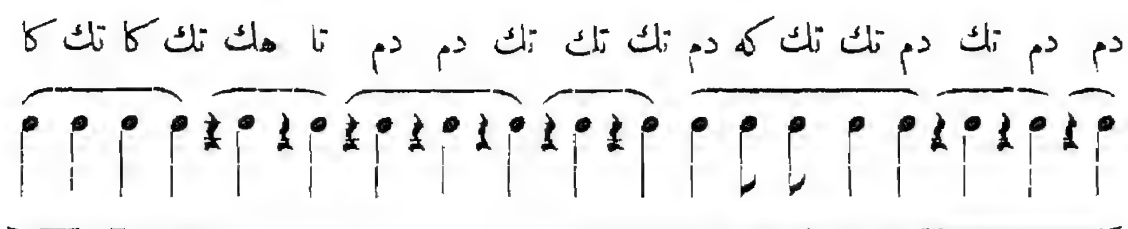
جفته دویک ترکی



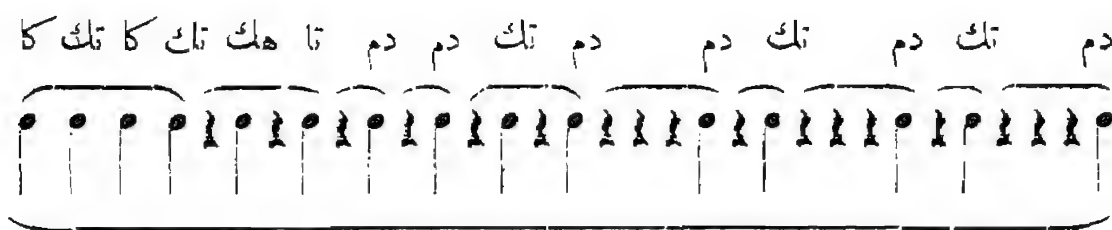
فاخته ترکی



شنبر ترکی




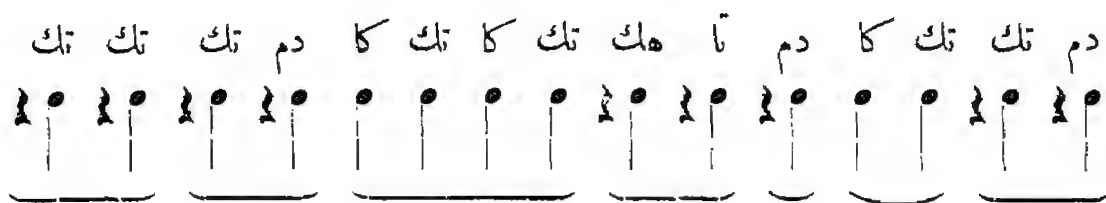
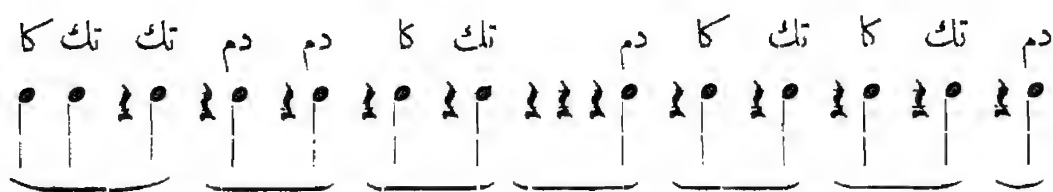
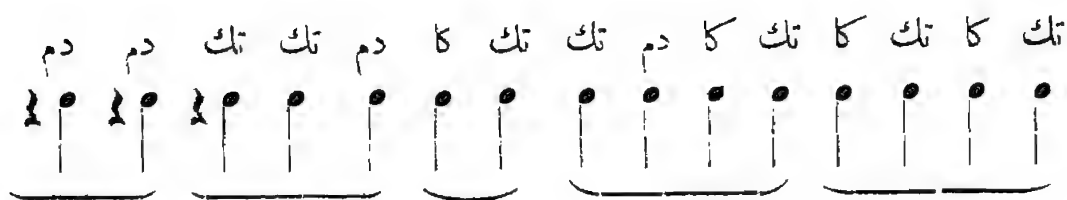
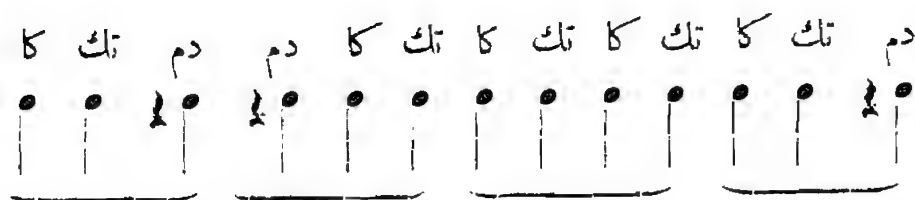
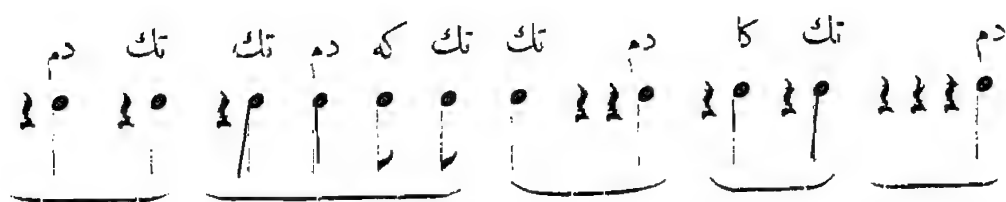
دور کبیر ترکی




بر فشان ترکی

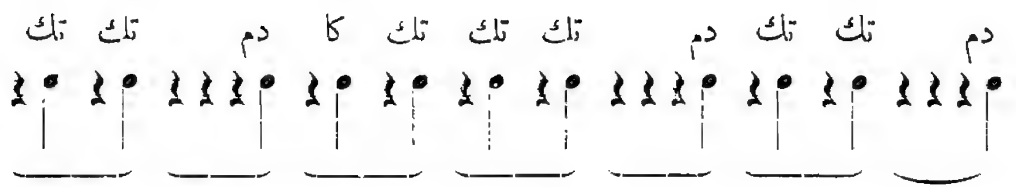



۱۰۹ اصول هاوی (والبعض یسمیه حاوی)  $\frac{121}{1}$  ۸۹ = 

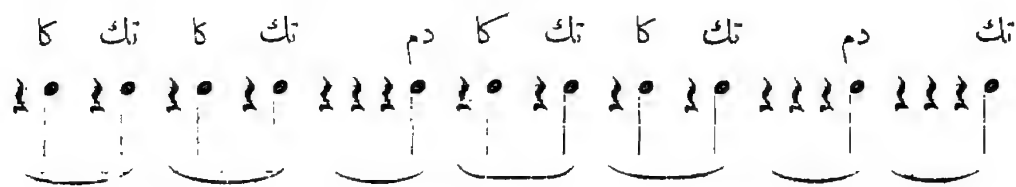



٦٩ = 

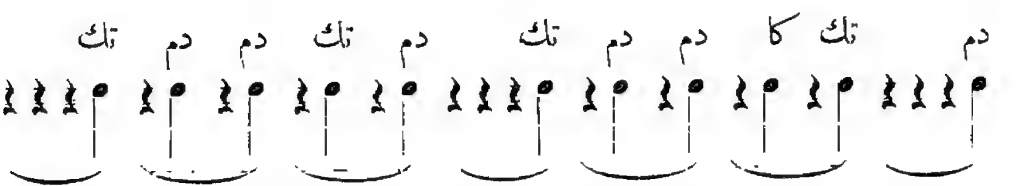
١١٠ أصول ضرب فصح 




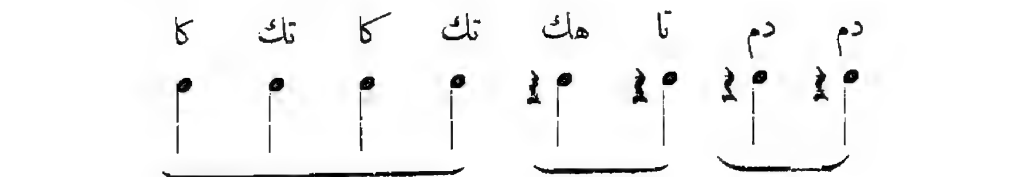














## الانفعالات المستعملة في مصر

وتحليلها إلى بسيط وأعرج ، ونماذج تلحينية عليها  
مقدمة من معهد الموسيقى الشرقى بمصر

---

Communication sur les Rythmes <sup>(1)</sup> employés en  
Egypte et leur décomposition en rythmes simples (Bassit)  
et Composés (Aarage) avec des exemples tirés de mélodies  
composées sur ces rythmes,

par l'Institut de Musique Orientale.

(١) قراءة الانفعالات تكون من اليسار إلى اليمين

(1) Lire les notes de gauche à droite.

# (أ) الايقاعات وتحليلها

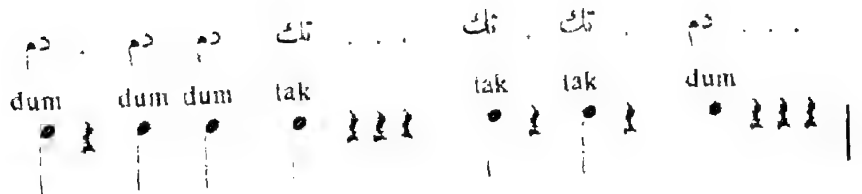
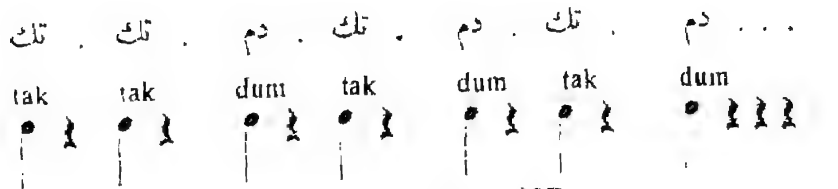
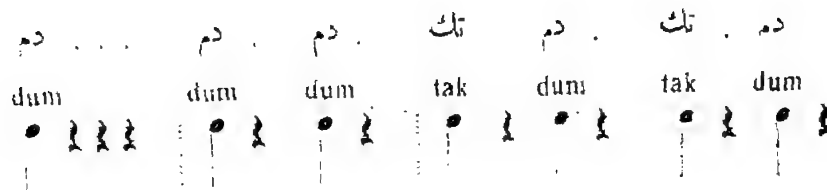
## (A) Décomposition des Rythmes

٧٦

الأربعة والعشرون (بسيط)  $\frac{24}{4}$

El Arbaa wal ichroune (simple)  $\frac{48}{4}$

$\frac{1}{4} = 76$



• = ٨٤

الشفر (بسيط)  $\frac{8}{4}$

El Chambar (simple)  $\frac{48}{4}$

• = 84

دم . . . . . تك . تك . دم . . . . . دم . دم . . . . .

dum . . . . . tak tak . . . . . dum . . . . . dum dum . . . . .

تك . . . . . تك . تك . تك . . . . . دم . . . . .

tak . . . . . tak tak . . . . . tak . . . . . dum . . . . .

تك . . . . . دم . . . . . تك . . . . . تك . تك . . . . .

tak . . . . . dum . . . . . tak . . . . . tak tak . . . . .

77

الورشان (بسيط)  $\frac{32}{1}$

El Warachan (simple)  $\frac{32}{4}$

! = 66

دُم . . . تَك . . . دُم . . . تَك . . . دُم . . .

dum tak dum tak dum

تَك . تَك . دُم دُم دُم تَك . . . تَك . تَك .

tak tak dum dum dum tak tak

$$= \lambda \varepsilon$$

السنة عشر (بسيط)  $\frac{22}{4}$

El Sittata achar (simple)  $\frac{32}{4}$

$\text{♩} = 84$

دُم . تَك . دُم . تَك . دُم . تَك . دُم . دُم

dum tak dum tak dum tak dum dum

تَك . دُم . تَك . تَك . دُم . . . تَك . تَك .

tak dum tak tak dum tak tak

♩ = ٦٩

المحجر المصدّر (بسيط)  $\frac{24}{4}$

El Mohaggar El Moçaddar (simple)  $\frac{24}{4}$

♩ = 69

دم دم دم . . . تك . . . دم . تك  
dum dum dum tak dum tak

. . . تك . . . تك . . . تك . تك .  
tak tak tak tak

—————

♩ = ٧٢

الرهج (بسيط)  $\frac{24}{4}$

El Rahag (simple)  $\frac{24}{4}$

♩ = 72

دم . دم . تك . دم . تك . تك . دم . . .  
dum dum tak dum tak tak dum

تك . تك . دم . . .  
tak tak dum

• = ٦٩

الفاخت (بسيط)  $\frac{2}{1}$

El Fakhit (simple)  $\frac{20}{4}$

• = 69

دم . . . دم . دم . تك . تك . دم . . . تك . تك .  
 dum . . . dum . dum . tak . tak . dum . . . tak . tak .

• = ٦٩

الأوفر (أعرج)  $\frac{19}{4}$

El Awfar (Composé)  $\frac{19}{4}$

• = 69

دم . دم . . . تك . تك . دم . دم . تك . تك .  
 dum . dum . . . tak . tak . dum . dum . tak . tak .

• = ٧٦

الخمس (بسيط)  $\frac{16}{4}$

El Mokhammas (simple)  $\frac{16}{4}$

• = 76

دم . دم . دم . . . تك . تك . دم . . .  
 dum . dum . dum . . . tak . tak . dum . . .

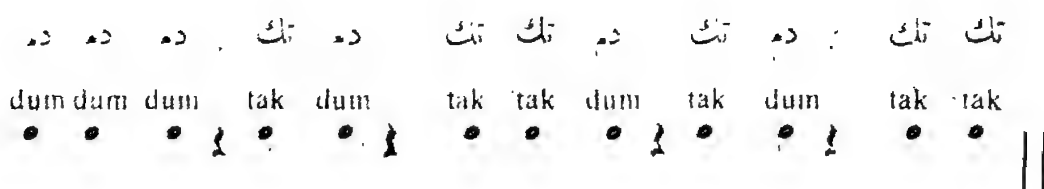


• = ٧٦

النواخت الهندي (أعرج)  $\frac{16}{4}$

El Nawakht El Hindi (Composé)  $\frac{16}{4}$

• = 76

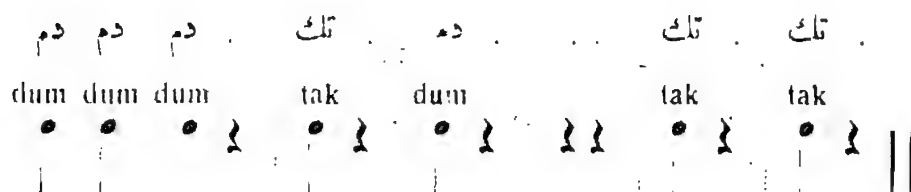


• = ٨٠

الحجر (بسيط)  $\frac{11}{4}$

El Monhaggar (simple)  $\frac{11}{4}$

• = 80

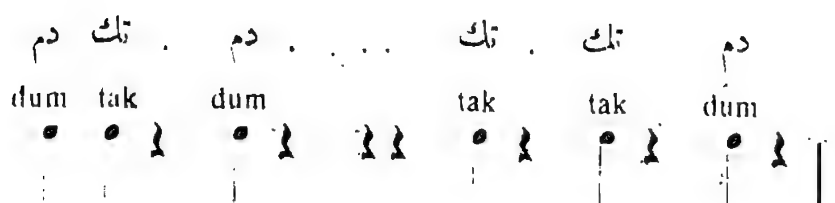


• = ٦٦

الریم (أعرج)  $\frac{12}{4}$

El mourabhaa (Composé)  $\frac{13}{4}$

• = 66



79


المورد (بسيط)  $\frac{12}{1}$

El Moudawar (simple)  $\frac{12}{1}$ 

69

تک . دم . تک . دم دم دم دم تک

dum tak dum dum dum tak



79

المعمودی (بسیط)

El Masmoudi (simple)  $\frac{8}{4}$ 

69

تک دم تک دم . تک دم تک دم .

tak dum tak dum . tak dum tak dum .



The musical notation for the first exercise consists of a single five-line staff. It begins with a treble clef. The first measure contains a quarter note on the first line (F4), followed by a quarter rest, and then a quarter note on the second line (G4). The second measure contains a quarter note on the second line (G4), followed by a quarter rest, and then a quarter note on the third line (A4). The third measure contains a quarter note on the third line (A4), followed by a quarter rest, and then a quarter note on the fourth line (B4). The fourth measure contains a quarter note on the fourth line (B4), followed by a quarter rest, and then a quarter note on the fifth line (C5). The fifth measure contains a quarter note on the fifth line (C5), followed by a quarter rest, and then a quarter note on the fourth line (B4). The sixth measure contains a quarter note on the fourth line (B4), followed by a quarter rest, and then a quarter note on the third line (A4). The seventh measure contains a quarter note on the third line (A4), followed by a quarter rest, and then a quarter note on the second line (G4). The eighth measure contains a quarter note on the second line (G4), followed by a quarter rest, and then a quarter note on the first line (F4). The ninth measure contains a quarter note on the first line (F4), followed by a quarter rest, and then a quarter note on the second line (G4). The tenth measure contains a quarter note on the second line (G4), followed by a quarter rest, and then a quarter note on the third line (A4). The eleventh measure contains a quarter note on the third line (A4), followed by a quarter rest, and then a quarter note on the fourth line (B4). The twelfth measure contains a quarter note on the fourth line (B4), followed by a quarter rest, and then a quarter note on the fifth line (C5). The thirteenth measure contains a quarter note on the fifth line (C5), followed by a quarter rest, and then a quarter note on the fourth line (B4). The fourteenth measure contains a quarter note on the fourth line (B4), followed by a quarter rest, and then a quarter note on the third line (A4). The fifteenth measure contains a quarter note on the third line (A4), followed by a quarter rest, and then a quarter note on the second line (G4). The sixteenth measure contains a quarter note on the second line (G4), followed by a quarter rest, and then a quarter note on the first line (F4). The piece ends with a double bar line.

1 = 72

الذوخت (أعرج)

El Nawakht (Composé)	7
	4

$\text{♩} = 72$

دُم      تَك      دُم      تَك      تَك  
dum      tak      dum      tak      tak

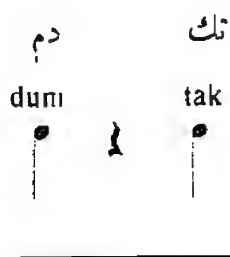
- ۷۷ -

♩ = ٥٨

السماعى الدارج (أعرج)  $\frac{3}{4}$

El Samai El Darig (Composé)  $\frac{3}{4}$

♩ = 58

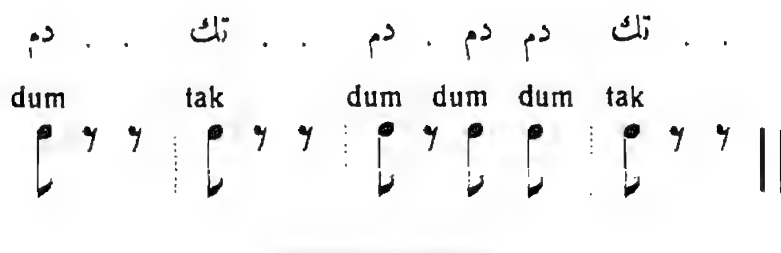


♩ = ١٣٢

الظرافات (أعرج)  $\frac{13}{8}$

El Zarafate (Composé)  $\frac{13}{8}$

♩ = 132

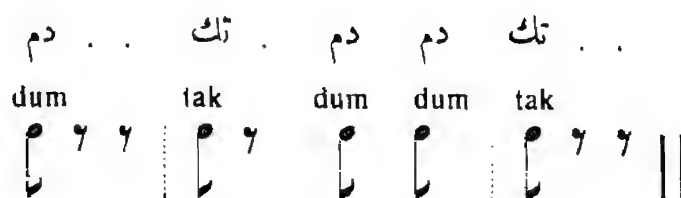


♩ = ١٣٢

السماعى الثقيل (أعرج)  $\frac{10}{8}$

El Samai El Saqil (Composé)  $\frac{10}{8}$

♩ = 132



♩ = ١٣٢

الاتصاق (أعرج)

El Aqsaq (Composé)  $\frac{9}{8}$

♩ = 132

دُم . تَك . دُم . تَك . تَك  
dum tak dum tak tak  
♩ ٧ ♩ ٧ ♩ ٧ ♩ ٧ ♩ ||

---

♩ = ٢٠٨

السماعي السربند (أعرج)

El Samai El Sarabande (Composé)  $\frac{3}{8}$

♩ = 208

دُم . تَك  
dum tak  
♩ ٧ ♩

---

## (ب) الايقاعات مع نماذج تلحينية <sup>(١)</sup>

### (B) Rythmes avec exemples mélodiques <sup>(١)</sup>

الأربعة والعشرون (ورقا على الغصون) موشحه مقام عراق  $\frac{48}{4}$

El Arbaa walichroun (Warqa alal ghonssoun) Mowachaha maqam Iraq  $\frac{48}{4}$

♩ = 76

و ر قا وا ر قا

wa r qa wa r qa

دُم دُم دُم تَك دُم

dum dum tak dum

ع لا ل غ صو ن ل ع غ

a la l ghou sou n a la l ghou

تَك دُم تَك تَك

tak dum tak tak

(١) ♯ = نصف دييز ♭ = نصف بيمول

(1) ♯ = demi - dièze - ♭ = demi - hémol)

صو sou      في ق شان n cha qa ni

دم dum      تك tak      دم dum      تك tak

شا cha      ق qa      في ni      صو saou

دم dum      دم dum      دم dum      دم dum

ها ت tou ha      ر ra      خي khi      مان م ma man

تك tak      تك tak      تك tak      دم dum

الشنبر ( زالت الاتراح عنا ) موشحه مقام بيّاتي  $\frac{4}{8}$

El Chanbar (Zalatil Atrahou anna) Mowachaha Maqam bayati  $\frac{48}{4}$

♩ = 84      لى      يا      عى      نى      يا  
lé      li      ya      ei      ni      ya

دم  
dum

لى      ل      زا      ل      تى  
lé      l      za      la      ti

تك  
tak

تك  
tak

دم  
dum

زا      لا      تى      يا      عى      نى  
za      la      ti      ya      ei      ni

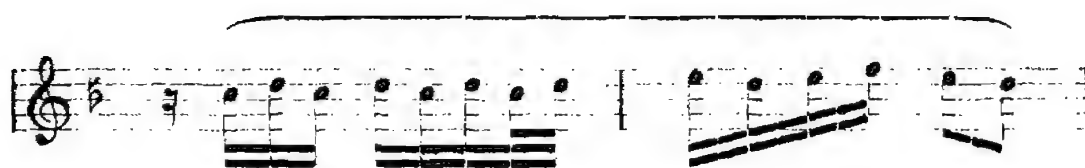
دم  
dum

دم  
dum



تاك  
tak

إ  
é



تاك  
tak

تاك  
tak

أ  
a

هـ يا عى  
h ya ei

نل  
nil

أت  
at



تاك  
tak

دم  
dum



ر ا ح ا ه ي ل ع ن  
 ra hou a h ya lei l a n

تك  
tak

نا عن نا عن نا ا ه  
 na an na an na a h

دُم  
dum

تك  
tak

ا ه ا ه ي ل ع ن ل يا نا  
 a h a h ya lei l an na ya la

تك  
tak

تك  
tak

الورشان ( قاتلي بفتح الكحل ) موشحه مقام بيّاتي ٣٢

El warachane (qatili Bighanguil Kahali) Mowachaha maqam bayati  $\frac{32}{4}$

♩ = 84

ا

قا

تي

h qa ti

دُم

tak

dum

لي

يا

عي

ني

قا

تي

لي

قا

تي

li ya ei ni qa ti li qa ti

دُم

tak

dum

لي

ا

لا

يا

لا

لا

يا

لا

لي

li a h ya la la la ya leil

دُم

tak

dum

يا عي  
ya ei

ني  
ni

ب  
bi

غن  
ghan



تك  
tak

دم  
dum

جل  
guil

ك ح  
ka ha

لي  
li

يا لازم  
ya



دم  
dum

دم  
dum

تك  
tak

لا  
la

لا  
la

لا  
la

لا  
la



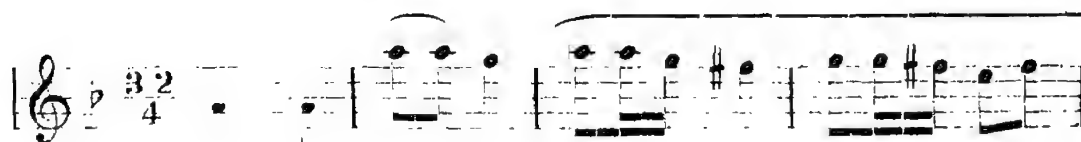
تك  
tak

تك  
tak

الستة عشر (هبت رياح المحبة) موشحة مقام حجاز  $\frac{32}{4}$

El Sittata achar (Habbat Riahoul Mahabbah) Mowachaha maqam Hidjaz  $\frac{32}{4}$

$\bullet = 84$  يا ر بت ب ها  
ya ri bat b ha



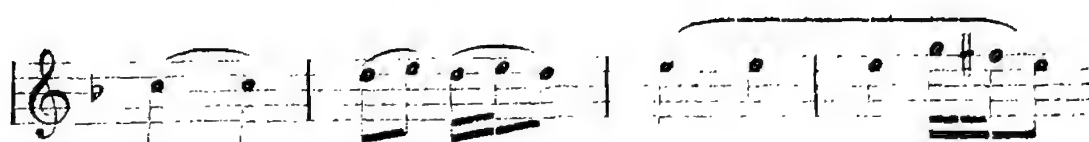
دُم تَك دُم تَك  
dum tak dum kat

با ب ح م حل  
ba b ha ma houl



دُم تَك دُم دُم  
dum tak dum dum

ت ك ر حر ف  
t ka ra har fa



تَك دُم تَك تَك  
tak dum tak tak

ن ص غ ق ل يا بي جا نم  
ghou s na qa l bi ya ga nim

دُم دم tak tak

المحجر الصدر (زارني باهي الحيا) موشحة مقام هزام  $\frac{28}{4}$   
El Mouhaggar El moussadar  
(Zarani bahil mouhaya) Mouwachaha maqam Huzam  $\frac{28}{4}$

لأزمه ني را زا  
za ra ni

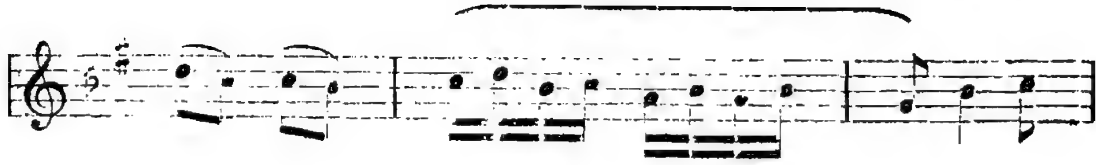
$\text{♩} = 69$

دُم دم دم  
dum dum dum

يا لي ل يا لي ل يا لا يا  
ya lei l ya lei l ya ya la

تَك tak دُم dum تَك tak

لا لا لي لا لا  
la la li ya la



تك  
tak

تك  
tak

لا لا لي لازمة . . . . .  
la la li



تك  
tak

تك  
tak

الرهج ( عيناك وحاجباك ) موشحة مقام راس ٢٤

El Rahag ( Aīnaka wa hagibaka ) Mowachaha maqam Rast  $\frac{24}{4}$

= 72

عي  
aī

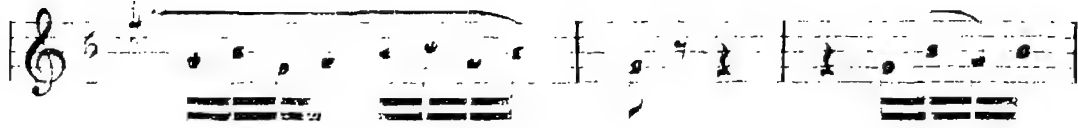
نا  
na



دم  
dum

دم  
dum

كـ حـ جـ  
ka wa ha gi



تـكـ  
tak

دـمـ  
dum

تـكـ  
tak

هــا  
ha



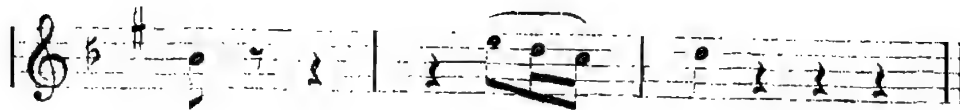
تـكـ  
tak

دـمـ  
dum

كـ  
ka

نـبـ  
nab

لـنـ  
loun



تـكـ  
tak

تـكـ  
ta

دـمـ  
dum

الفاخت (ياليلة الوصل) موشحة مقام جهااركاه

El Fakhit (Ya laïlatal wasl) Mowachaha maqam Djiharkah

$\frac{20}{4}$

$\bullet = 69$

ا ه ا

دُم دُم

dum dum

ه يا ل ة

h ya laï la ta

دُم تَك تَك دُم

dum tak tak dum

يا ل ل ة

ya laï la ta

تَك تَك

tak tak



الافو (من كنت انت حبيب) موشحة مقام راست

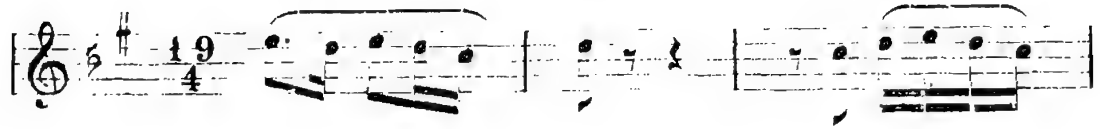
El Awfar ( Man kounta anta habibahou ) Mowachaha maqam Rast.  $\frac{19}{4}$

$\text{♩} = 69$

من  
man

كنت  
kount

يا عي  
ya ei



دم  
dum

دم  
dum

ني  
ni

من  
man

كن  
koun

ت  
ta

أ  
a

ن  
n

ت  
ta



تك  
tak

تك  
tak

دم  
dum

اه  
ah

يا  
ya

لي  
lei

ل  
l



دم  
dum

تك  
tak

تك  
tak

المخمس (فتحت ازهار) موشحة مقام هزام

El Moukhammas (Fattahat Azhar) Mowachaha maqam Huzam

$\frac{16}{4}$

$\text{♩} = 76$

ت فت ح  
fat ta ha

ت فت ح  
fat ta ha

ت أ ز  
t a z

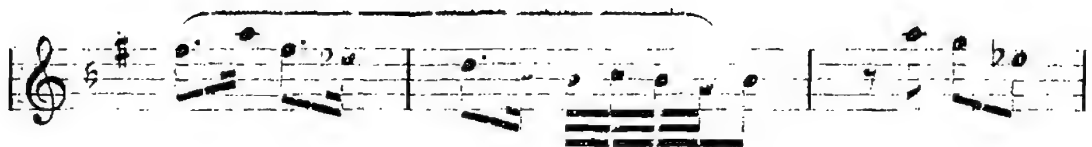


دم  
dum

دم  
dum

ها  
ha

ر لي لي يا  
r lé li ya



دم  
dum

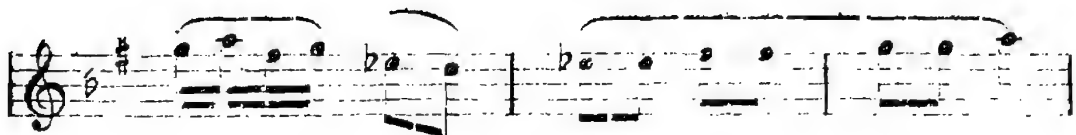
تك  
tak

عي  
ei

ني  
ni

أ  
a

ه  
h



تك  
tak

دم  
dum

النوخت الهندى (يا منجى الأقدار) موشحة مقام بياتى

El Nawakht El Hindi (Ya Moukhguilal Aqmar) Mowachaha maqam Bayati  $\frac{16}{4}$

$\text{♩} = 76$  يا mou kh gui la moukh gui

دُم دُم dum dum  
دُم dum  
تَك tak  
دُم dum

لِل اَق ما يا آه ر نى عى  
lal aq ma r ah ya ei ni

تَك tak  
تَك tak  
دُم dum  
تَك tak  
دُم dum  
تَك tak  
تَك tak

(١)

$\frac{14}{4}$

المحجر (هل علي الأستار هتاك) موشحة

El Mouhaggar (Hal alal astari hatkoun) Mowachaha (1)

$\frac{14}{4}$

♩ = 80

هـ ل ع ل أ س تا  
ha l a la l a s ta



دم دم دم تك دم  
dum dum dum tak dum

ر تا أس ر هـ ت ك  
r as ta ri ha t koun



تك تك  
tak tak

(١) هذه الموشحة مقادها مجهول الاسم وهي تتركب من نغمتي الحسيني والفرحفازا

- 1) Le maqam de cette mowachaha n'a pas reçu de dénomination spéciale. Il consiste en une combinaison de deux maqams : Husseininy et Farahfaza.

الربيع - ( ليالي الوصل ) موشحة مقام حجاز  $\frac{13}{4}$

El Morabbaa( Layalil wasl) Mowachaha maqam Hidjaz  $\frac{13}{4}$

$\text{♩} = 66$       ل      يا      لي      يا ل  
la      ya      li      la va

دُم      تَك      دُم  
dum      tak      dum

لي      ل      يا      لل      وصل  
li      la      ya      lil      wasl

تَك      تَك      دُم  
tak      tak      dum

(١)  
المُدَوَّر - ( قَل لِي ) مَوْشَحَة مَقَام رَاسْت  $\frac{12}{4}$

(1)  
El Modawar (kala li) Mowachaha maqam Rast  $\frac{12}{4}$

$\text{♩} = 69$       قَا   ل   لِي   قَا   ل   لِي   صَن  
qa   la   li   qa   la   li   sin

تَك      دُم  
tak      dum

و      يَا  
wou      ya

تَك      دُم      دُم  
tak      dum      dum

لِي      ل      غَا ل  
lei      l      il gha

دُم  
dum

(١) هذه المَوْشَحَة تَبْدَأُ مِنْ آخِرِ الْإِيْقَاعِ

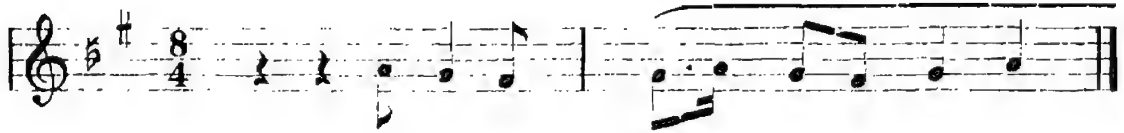
(1) Ce mowachaha commence par la fin du rythme

الضمودي - (أحن شوقا) موشحة مقام راست

El Masmoudi ( Ahinnou chawqan ) Mowachaha maqam Rast  $\frac{8}{4}$

$\text{♩} = 69$

ش ن احن أ  
cha a hin nou



دُم دُم تَك دُم تَك  
dum dum tak dum tak

و دلى إفا يا  
wou qan i la di ya



دُم دُم تَك دُم تَك  
dum dum tak dum tak

ر أ ت  
rin ra ay tou



دُم دُم تَك  
dum dum tak

النوخت ( إملالی یادری ) موشحه مقام حجاز

El Nawakht ( Imlali ya dourri ) Mowachaha maqam Hidjaz  $\frac{7}{4}$

$\text{♩} = 72$

لا م لي لا م لي  
la m li i m la li

دُم تَك دُم تَك تَك  
dum tak dum tak tak

اَ يا درِ ری یا درِ ری  
a h ya dour ri ya dour ri

دُم تَك دُم تَك تَك  
dum tak dum tak tak



السماعي الدارج ( البدر لدي الزهر ) موشحة مقام نهاوند  $\frac{3}{4}$


El Samaï El Darig (Al Badrou ladal zouhri) Mowachaha maqam Nahawand  $\frac{3}{4}$

$\text{♩} = 58$  ش نا ل ر ه ز دل ل ر بد ال  
al bad rou la dal zou h ri la na ch



دُم تَك دُم تَك  
dum tak dum tak

دا ا س شم را  
cham sa a da ra




دُم تَك دُم تَك  
dum tak dum tak

الظرافات ( والذي ولاك قاي ) موشحة مقام بياتي  $\frac{12}{8}$

Al Zarifat (Wallazi wallaka qalhi) Mowachaha maqam Bayati  $\frac{13}{8}$

$\text{♩} = 132$  بي قل ك لا ول ذي ل وال  
bi qal ka la wal zi la wal




تـك دـم دـم دـم دـم  
tak dum dum dum dum

السماعي الثقيل ( ياغزالا ماس عجبا ) موشحة مقام حجاز  $\frac{10}{8}$


El Samaï El Thaqil (Ya ghazalan massa ogban) Mowachaha maqam Hijaz  $\frac{10}{8}$

$\text{♩} = 132$  يا غ زا لا  
ya gha za lan



دـم تـك دـم دـم تـك  
dum tak dum dum tak

ما س ع ج با  
ma sa o g ban



دـم تـك دـم دـم تـك  
dum tak dum dum tak

$\frac{9}{8}$

الأقصاق (ما احتيالي) موشحة مقام حجاز

El Aqsaq (Mahtiyali) Mowachaha maqam Hidjaz

$\frac{9}{8}$

$\text{♩} = 132$

م ح ت يا لي  
mah ti ya li



دُم تَك دُم تَك تَك  
dum tak dum tak tak

يا ر فا قِي  
ya ri fa qi




دُم تَك دُم تَك تَك  
dum tak dum tak tak

السماعى السرنبند ( يا من لعبت ) موشحة مقام راست  $\frac{2}{8}$


El Samaï El Sarabande (Ya man laïbat) Mowachaha maqam Rast  $\frac{3}{8}$

$\text{♩} = 208$       يا      من      له      بت      ش      ه      ب      ل      مو  
ya   man   laï   bat   bi   hi   cha   mou   lou



دُم      تَك      دُم      تَك      دُم      تَك  
dum   tak   dum   tak   dum   tak

ما      آل      طف      ش      ه      ش      ذ      ها      ما      يل  
ma   al   tafa   ha   zi   hich   cha   ma   yil



دُم      تَك      دُم      تَك      دُم      تَك  
dum   tak   dum   tak   dum   tak

الايقاعات <sup>(١)</sup> المستعملة في سوريا وبخاصة في حلب

وتحليلها الى بسيط وأعرج مع نماذج تلحينية <sup>(٢)</sup>

مقدمة من الاستاذ على درويش

Communications sur les Rythmes <sup>(1)</sup> employés en Syrie et spécialement à Alep, et leur décomposition en mesures simples et composés, avec des exemples de mélodies composées sur ces rythmes, <sup>(2)</sup>

par : Mr. Aly Darwiche.

---

(١) قراءة الايقاعات تكون من اليسار الى اليمين Lire les notes de gauche à droite.

(٢) ♯ = demi-dièse - ♭ = demi-bémol. = نصف دييز ♯ = نصف بيمول.

• = ٦٩

ايضاح فتح ( بسيط )  $\frac{176}{4}$

Rythme Fath (simple)

$\frac{176}{4}$

• = 69

دم  
dum

تك  
tak

تك  
tak

دم  
dum

تك  
tak

تك  
tak



ت كا  
ta ka

دم  
dum

تك  
tak

تك  
tak

دم  
dum



تك  
tak

دم  
dum

تك  
tak

دم  
dum

ت  
ta

كا  
ka



دم  
dum

تك  
tak

ت  
ta

كا  
ka

دم  
dum

تك  
tak

تك  
tak

دم  
dum



ت کا  
ta ka



ت کا  
ta ka



دم  
dum



ت کا  
ta ka



دم تک ت کہ دم  
dum tak ta kah dum



تک  
tak



دم  
dum



دم  
dum



دم  
dum



ت کا  
ta ka



ت کا  
ta ka



دم  
dum



ت کا  
ta ka



دم دم  
dum dum



تک ت کہ  
tak ta kah



دم	تك	ت	ك	دم	تا	هك
dum	tak	ta	kah	dum	ta	hak
م	م	م	م	م	م	م

ت	ك	ت	ك	دم	تك	تك
ta	kah	ta	kah	dum	tak	tak
م	م	م	م	م	م	م

دم	تك	تك	دم	تك	دم	دم
dum	tak	tak	dum	tak	dum	dum
م	م	م	م	م	م	م

تا	هك	ت	ك	ت	ك
ta	hak	ta	kah	ta	kah
م	م	م	م	م	م



بشرو إسماعيل البياتي

♩ = 69

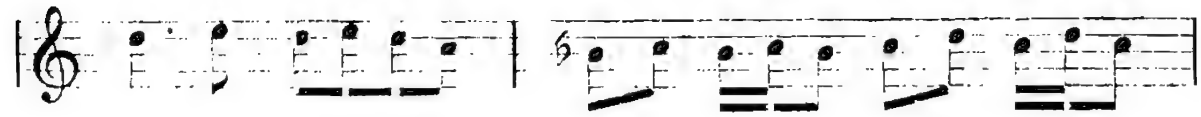
Bechraw Ishaq El Bayati



دم  
dum

تك  
tak

تك  
tak



دم  
dum

تك  
tak

تك  
tak



ت  
ta

كا  
ka

دم  
dum



تك  
tak

تك  
tak

دم  
dum



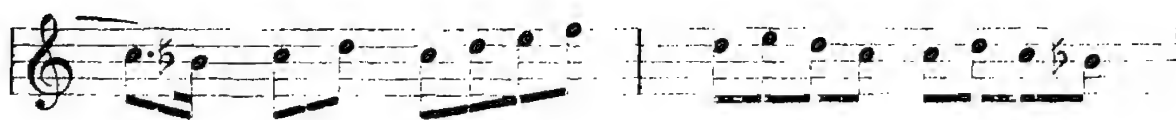
تك  
tak

دم  
dum



تك  
tak

دم  
dum

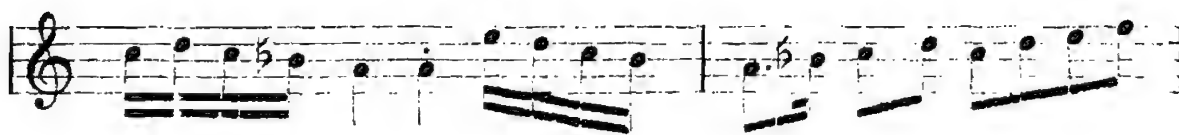


ت  
ta

كا  
ka

دم تك  
dum tak

دم كه ت  
ta kah dum



تك  
tak

تك  
tak

دُم  
dum

ت  
ta

كا  
ka

ت  
ta

كا  
ka

دُم  
dum

ت  
ta

كا  
ka

دُم  
dum

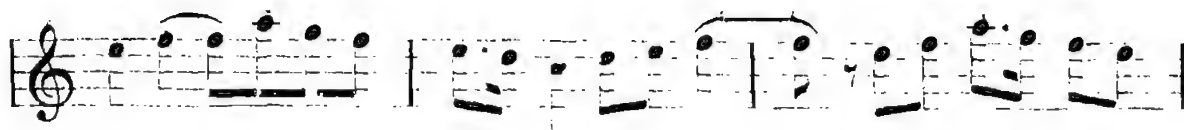
تاك  
tak

ت كا  
ta kah

دُم  
dum

تاك  
tak

دُم  
dum



دُم  
dum

دُم  
dum

تَك  
tak

كَ  
ka



ت  
ta

كَ  
ka

دُم  
dum



ت  
ta

كَ  
ka

دُم  
dum

دُم  
dum



تَك  
tak

ت  
ta

كَه  
kah

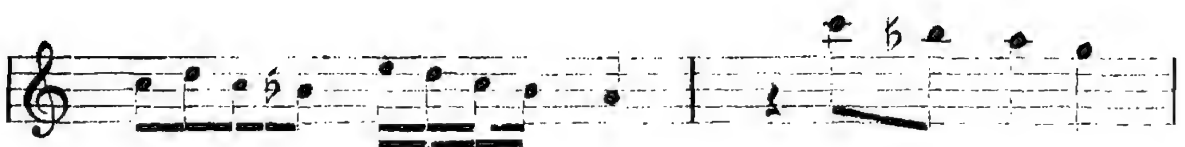
دُم  
dum

تَك  
tak



ت ک دم  
ta kah dum

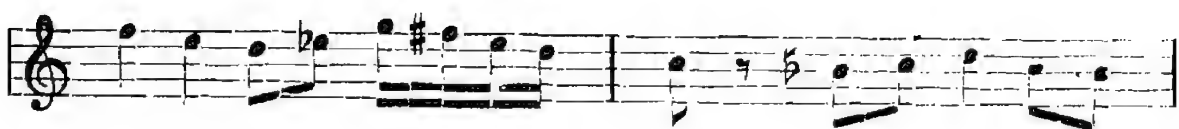
تا هک  
ta hak



تک ک ت  
tak kah ta

ک دم  
kah dum

تک  
tak



تک  
tak

دم  
dum

تک  
tak



تک  
tak

دم  
dum

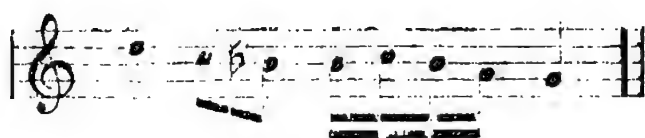
تک  
tak



دُم  
dum

دُم  
dum

تا هَك  
ta hak



تَ كَه  
ta kah

تَ كَه  
ta kah

ایقاع هاوی او حاوی ( بسیط )

• = ۶۷

Rythme Hawi (simple)

$\frac{128}{4}$

• = 76

دُم dum	ت ta	کا ka	دُم dum	تک tak

ت ta	کا kah	دُم dum	تا ta	ک k	دو du	م m	ت ta

کا ka	ت ta	کا ka	دُم dum	ت ta

ک	ت	ک	دم	تک	ت	ک	دم
ka	ta	ka	dum	tak	ta	kah	dum
پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ

تک	دم	دم	ت	ک
tak	dum	dum	ta	ka
پ	پ	پ	پ	پ

ت	ک	دم	ت	ک	دم	دم
ta	ka	dum	ta	ka	dum	dum
پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ

تک	ت	ک	دم	تک	ت	ک	دم
tak	ta	ka	dum	tak	ta	ka	dum
پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ



تا	هك	ت	كه	ت	كه	دم	تك
ta	hak	ta	kah	ta	kah	dnm	tak
م	م	م	م	م	م	م	م

تك	دم	تك	تك	دم	تك
tak	dum	tak	tak	dum	tak
م	م	م	م	م	م

دم	دم	تا	هك	ت	كا	ت	كا	
dum	dum	ta	hak	ta	ka	ta	ka	
م	م	م	م	م	م	م	م	

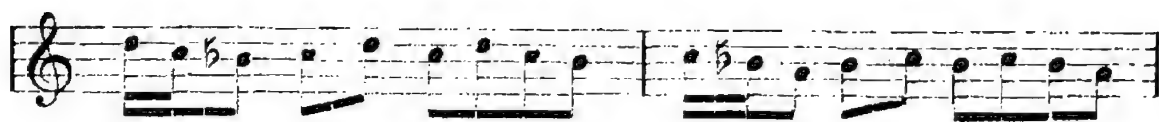
بشرو مقام سازکار  
Bechraw maqam Sazkar

$\text{♩} = 76$



دُم  
dum

ت  
ta



کا  
ka

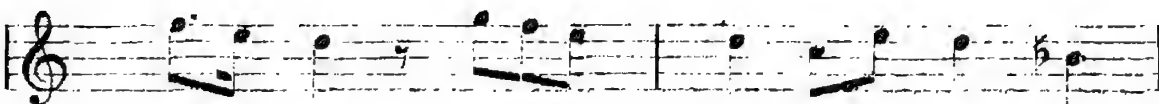
دُم تک  
dum tak

ت کا دُم تک  
ta kah dum tak



دُم  
dum

ت  
ta

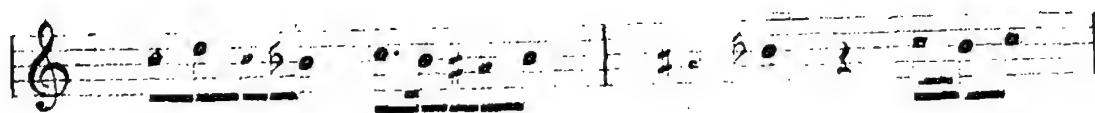


کا  
ka

ت  
ta

کا  
ka

دُم  
dum



ت  
ta

كا  
ka

ت  
ta



كا  
ka

دم  
dum

تاك  
tak

تاك  
taka

دم  
dum

تاك  
tak



دم  
dum

دم  
dum



ت  
ta

كا  
ka

ت  
ta

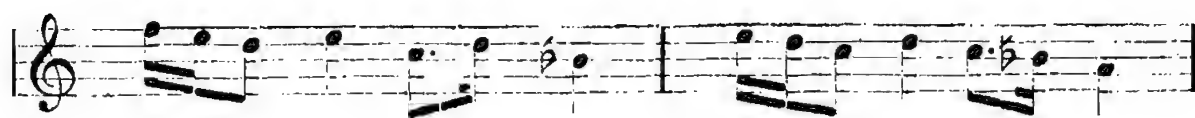
كا  
ka



دُم  
dum

ت  
ta

ك  
ka



دُم  
dum

دُم  
dum

تَك  
tak

ت ك  
ta ka



دُم  
dum

تَك  
tak

ت  
ta

ك  
ka

دُم  
dum



تَا  
ta

هَك  
hak

ت ك  
ta kah

ت ك  
ta kah



دم  
dum

تك  
tak

تك  
tak

دم  
dum

تك  
tak



تك  
tak

دم  
dum

تك  
tak



دم دم  
dum dum

تا  
ta

هك  
hak

كات كات  
taka taka

$$\text{♩} = 72$$

إيقاع زنجير التركي (بسيط)  $\frac{12}{4}$

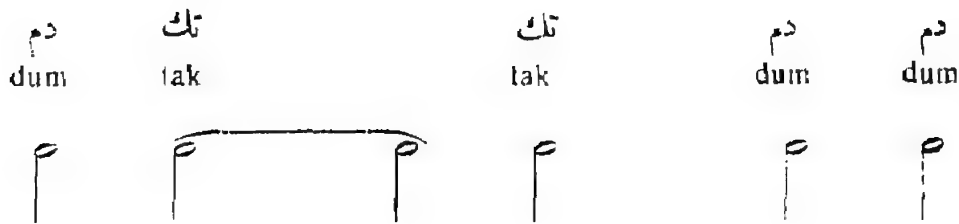
وهو مركب من خمس إيقاعات : (١) الجفتة دويك (٢) الفاخنة  
(٣) الجنبر (٤) الدور الكبير (٥) البرفشان

Rythme Zingir El Turki (simple)  $\frac{120}{4}$

$$\text{♩} = 72$$

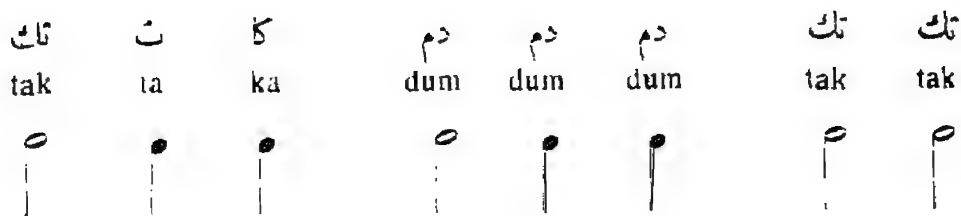
Il se compose des cinq rythmes suivants :

(1) Al Chifta duyek, (2) Al Fakhitah, (3) Al Chanbar,  
(4) Al Dawir Ei Kabir, (5) Al Berefchane.



جفتة دويك  $\frac{1}{4}$

Chifta duyek  $\frac{1}{4}$



فاخنة  $\frac{2}{4}$

Fakhitah  $\frac{20}{4}$

تک دم  
tak dum



تا هک  
ta hak



ت کا  
ta ka



ت کا  
ta ka



دم ت کا  
dum ta ka



دم دم دم  
dum dum dum



تک تک  
tak tak



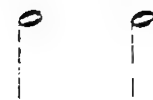
چنبر  $\frac{24}{4}$

Chanbar  $\frac{24}{4}$

تک دم  
tak dum



تا هک  
ta hak



ت کا  
ta ka



ت کا  
ta ka



دم دم  
dum dum



تک دم تک  
tak dum tak



ت کہ دم تک  
ta kah dum tak



دور کبیر  $\frac{28}{4}$

Dawir Kabir  $\frac{28}{4}$

تک	تک	دم	دم	تا	هک
tak	tak	dum	dum	ta	hak
م	م	م	م	م	م

ت	کا	ت	کا	دم	تک	دم
ta	ka	ta	ka		tak	dum
م	م	م	م	م	م	م

برفشان ۳۲

Berefchane  $\frac{32}{4}$

	تک	دم	دم	تک	دم	دم
	tak	dum	dum	tak	dum	dum
م	م	م	م	م	م	م

تا	هک	ت	کا	ت	کا
ta	hak	ta	ka	ta	ka
م	م	م	م	م	م

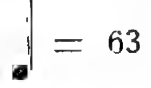




Rythme Thaql El Turki (simple)

$\frac{96}{4}$

إيقاع ثقيل التركي (بسيط)  $\frac{96}{4}$



دم  
dum



ت  
ta



كا  
ka



دم  
dum



ت  
ta



كا  
ka



ت  
ta



كا  
ka



دم  
dum



ت  
ta



كا  
ka



دُم تَك ت كَه دُم تَك  
dum tak ta kah dum tak



تَك  
tak



دُم  
dum



دُم  
dum



تَك  
tak



دُم  
dum



تَك  
tak



تَك  
tak



دُم  
dum



ث      ك  
 ta      ka  
 م      م      م      م

دم      دم  
 dum      dum  
 م      م      م      م

تك      ت      ك  
 tak      ta      ka  
 م      م      م      م

دم      تك  
 dum      tak  
 م      م      م      م

ت      ك      دم  
 ta      ka      dum  
 م      م      م      م

تا      هك  
 ta      hak  
 م      م      م      م

ت      ك      ت      ك  
 ta      ka      ta      ka  
 م      م      م      م      ||

---

بشرو مقام زیر کوله

Bechraw Maqam Zirgulah

= 63



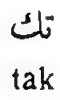
دُم      ت      ک      دُم  
dum      ta      ka      dum



ت      ک      ت      ک      دُم  
ta      ka      ta      ka      dum



ت      ک      دُم      تَک      ت      ک      دُم  
ta      ka      dum      tak      ta      ka      dum



تاك  
tak

تاك  
tak

تاك  
tak

دُم  
dum

دُم  
dum



دُم  
dum

تاك  
tak

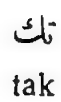
تاك  
tak



دُم  
dum

تاك  
tak

تاك  
tak



تک  
tak

دُم  
dum

دُم  
dum

تا  
ta

تا  
ta

ka

ka



دم دم      تك      ت      كا      دم      تك  
 dum dum      tak      ta      ka      dum      tak



ت      كا      دم      تا      حك  
 ta      ka      dum      ta      hak



ت      كا      ت      كا  
 ta      ka      ta      ka

♩ = ٦٦

إيقاع رمل التركي (بسيط) ٦٦

Rythme Ramal El Turki (Simple) 56/4

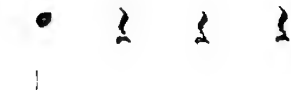
♩ = 66

دم  
dum

ت  
ta

كا  
ka

دم  
dum



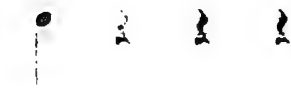
ت  
ta

كا  
ka

ت  
ta

كا  
ka

دم  
dum



ت  
ta

كا  
ka

دم  
dum

تك  
tak

ت  
ta

كا  
kah

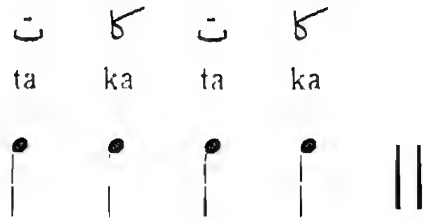
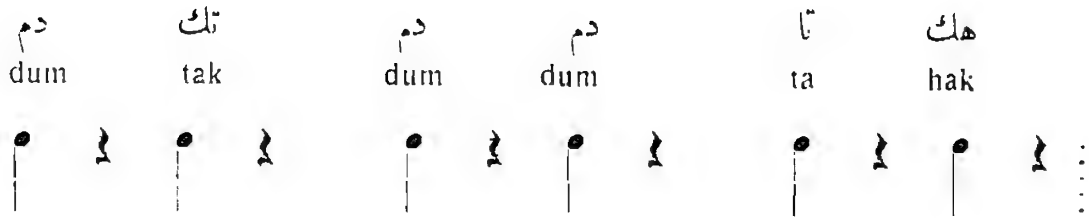
دم  
dum



تك  
tak

تك  
tak





موشحة (أي ظبيّ لوا)

Mowachaha (Ay Zabya Liwa)

$\text{♩} = 66$

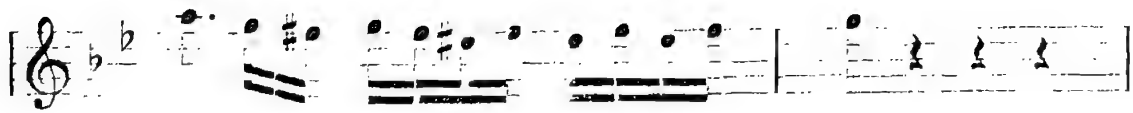


دُم      ت      ك      دُم  
dum      ta      ka      dum



ت      ك      ت      ك      دُم  
ta      ka      ta      ka      dum





تا  
ta

كا  
ka

دُم تَك تَكَا دُم  
dum tak taka dum



تَك  
tak

تَك  
tak



دُم تَك  
dum tak

دُم  
dum

دُم  
dum



تَا  
ta

هَك  
hak

تَا كَا  
ta ka

تَا كَا  
ta ka

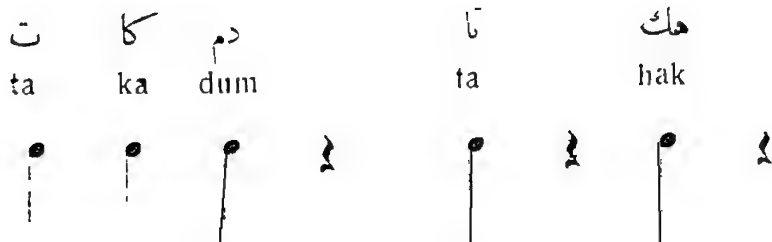
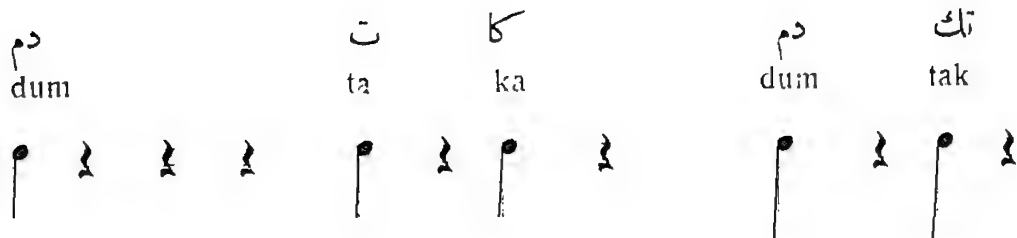
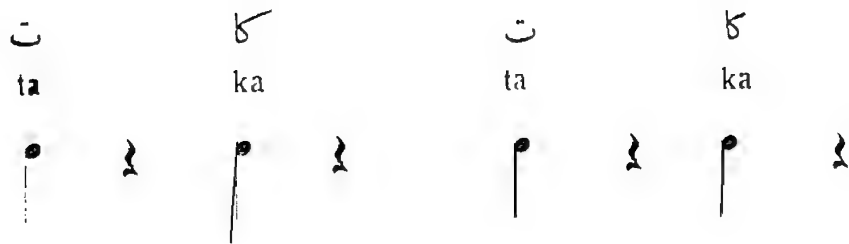
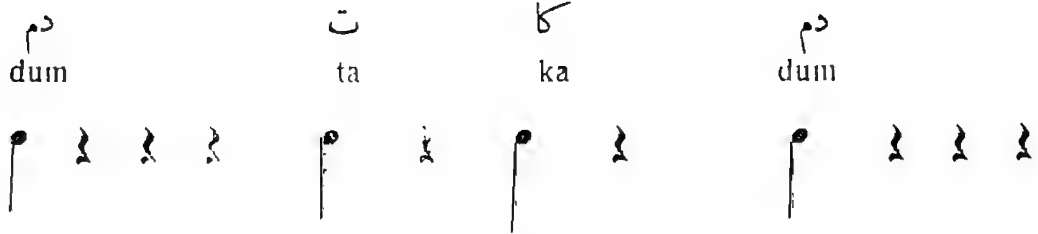
♩ = ٦٩

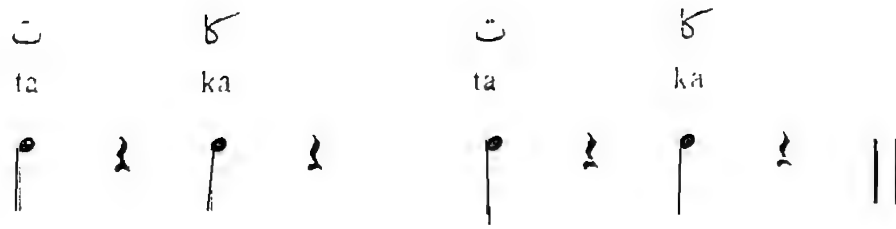
إيقاع نيم ثقیل ترکی (بسیط)  $\frac{4}{4}$

Rythme Nim Saqil Turki (Simple)

$\frac{48}{4}$

♩ = 69

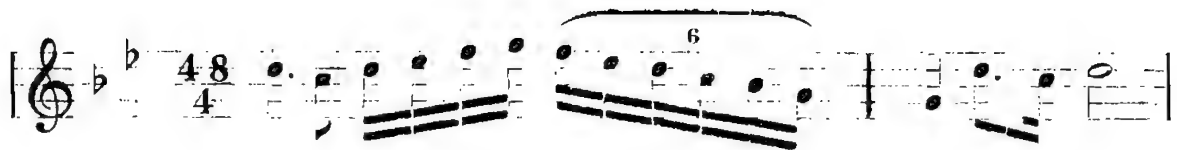




موشحة ( بدر' حسن زار )

Mowachaha (Badrou Husnin Zara)

$\text{♩} = 69$



دم  
dum

ت كا  
ta ka



دم  
dum

ت كا  
ta ka



ت  
ta

كا  
ka

دم  
dum

The first system of musical notation for 'The Song of the Lark'. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written on a single staff. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (half). Below the staff, there are three lines of lyrics: 'The Song of the Lark', 'The Song of the Lark', and 'The Song of the Lark'. The system ends with a double bar line.

تا  
ta

ka

دُم  
dum

تاك  
tak

[illegible]

تا  
ta

ka

دُم  
dum

ta

هك  
hak

ت  
ta

ka

ta

ka

♩ = ٨٤

إيقاع هزج تركي (بسيط)  $\frac{44}{4}$

Rythme Hazag Turki (Simple)  $\frac{44}{4}$

♩ = 84

دُم                      دُم      دُم              تَك  
dum                      dum      dum              tak

♩   ♩   ♩   ♩   ♩   ♩   ♩   ♩   ♩   ♩

دُم                      دُم                      تَك  
dum                      dum                      tak

♩   ♩   ♩   ♩   ♩   ♩   ♩   ♩   ♩   ♩

ت      ك      ت      ك      دُم      تَك                      دُم  
ta   ka   ta   ka   dum      tak                      dum

♩   ♩   ♩   ♩   ♩   ♩   ♩   ♩   ♩   ♩

دُم                      تَا                      هَك  
dum                      ta                      hak

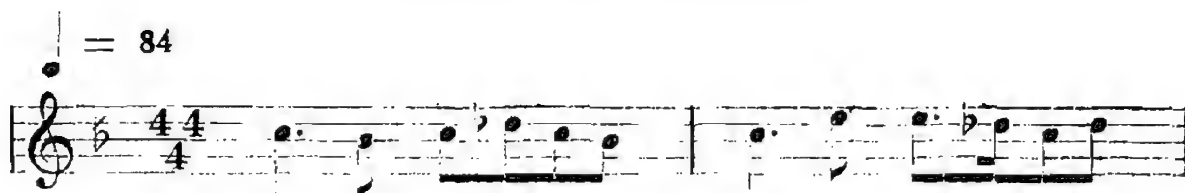
♩   ♩   ♩   ♩   ♩   ♩   ♩   ♩   ♩   ♩

ت ک ت ک  
ta ka ta ka



بشرو مقام بسته نکار

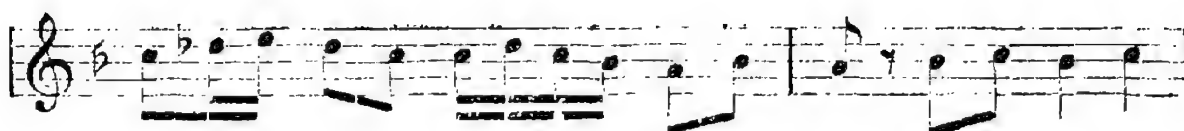
Bechraw Maqam Bastanigar



دم  
dum

دم  
dum

دم  
dum



تک  
tak


دم  
dum

دم  
dum



تک  
tak

ت ک ت ک  
ta ka ta ka



دُم tak دُم

dum tak dum



دُم ta hak

dum ta hak



ت ka ت ka

ta ka ta ka

— — — — —

$$\text{♩} = 80$$

إيقاع نقش السنة والثلاثين ( بسيط )  $\frac{36}{4}$

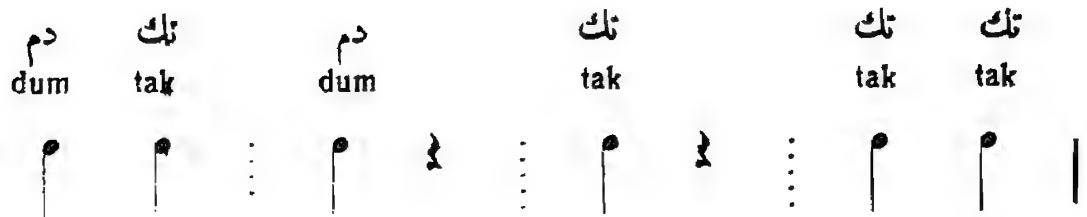
هذا الايقاع مستعمل في حلب ويتركب من ثلاثة اوزان :  
(١) مخمس عربي (٢) روان مصري (٣) نصف مخمس تركي يكرر مرتين

Rythme Naqche El Sitta wal Salaçine (Simple)

$$\frac{36}{4}$$

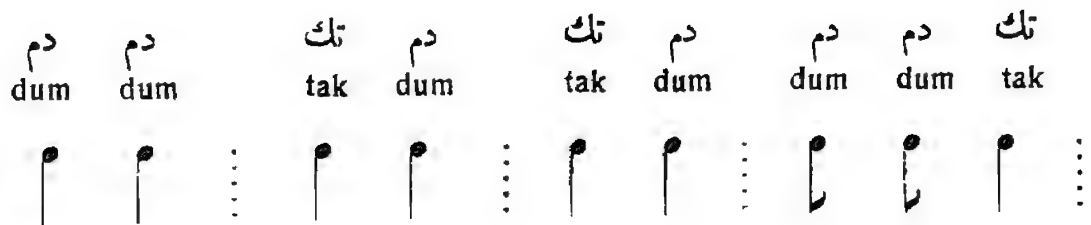
$$\text{♩} = 80$$

Il se compose de : (1) Moukhammas Arabi, (2) Rawan masri  
(3) Nisf moukhammas turki, à répéter deux fois.



مخمس عربي  $\frac{8}{4}$

Moukhammas Arabi  $\frac{8}{4}$



روان مصري  $\frac{12}{4}$

Rawan Masri  $\frac{12}{4}$



نصف مخمس ترکی  $\frac{8}{5}$

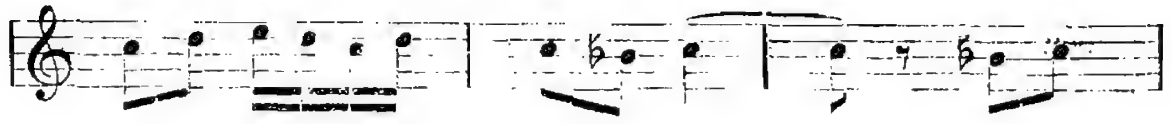
تاك دم تاک تاک  
tak dum tak tak

♩ = 80

دُم تَاك دُم تَاك تَاك تَاك

dum tak dum tak tak tak

$\frac{8}{4}$

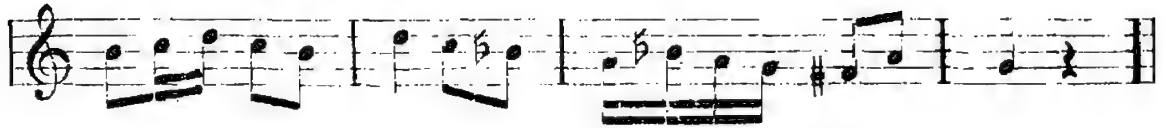


دُم دُم تَك  
dum dum tak

دُم  
dum

تَك  
tak

تَك  
tak



دُم  
dum  
 $\frac{8}{4}$

تَك  
tak

دُم دُم دُم تَك  
dum dum dum tak

دُم  
dum

تَك تَك  
tak tak

$\text{♩} = 76$

إيقاع فروع تركي (بسيط)  $\frac{3}{4}$

Rythme Faraa Turki (Simple)  $\frac{32}{4}$

$\text{♩} = 76$

دُم  
dum

تَا  
ta

كَ  
ka

دُم  
dum



تَك  
tak

دُم  
dum

تَك  
tak



ت کا دم  
ta ka dum



تا هك  
ta hak



ت کا ت کا  
ta ka ta ka



بشرو مقام نكروز

Bechraw Maqam Nakriz





تک دم      ت      کا      دم      تا      هک  
dum tak      ta      ka      dum      ta      hak



ت      کا      ت      کا  
ta      ka      ta      ka

$\text{♩} = 80$

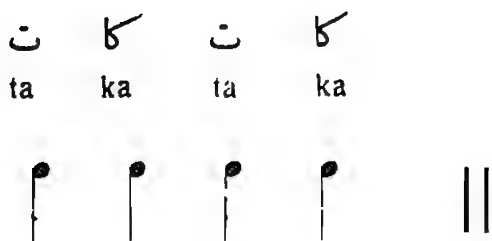
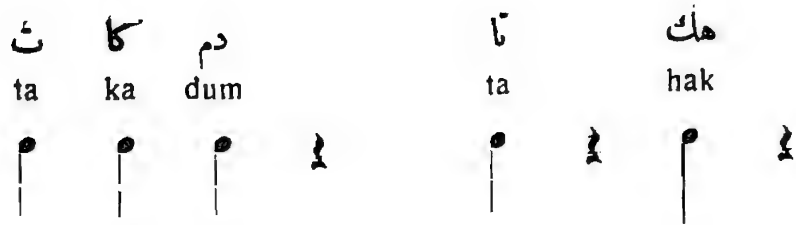
إيقاع مخمس تركي (بسيط)  $\frac{32}{4}$

Rythme Moukhammas Turki(Simple)  $\frac{32}{4}$

$\text{♩} = 80$

دم      ت      کا      دم      تک      دم      دم  
dum      ta      ka      dum      tak      dum      dum

تک      ت      کا      دم      تک  
tak      ta      ka      dum      tak



بشرو مقام سبھر

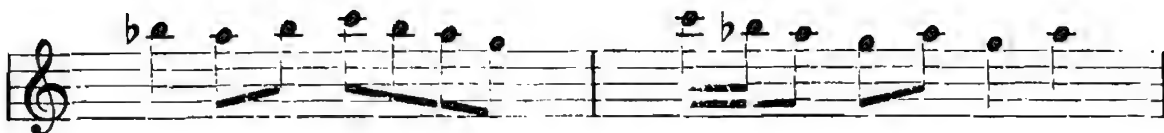
Bechraw Maqam Sabhar

$\text{♩} = 80$



دم      کا ت      دم      تک

dum ta ka dum tak



دم      دم      تک      ت کا

dum dum tak ta ka



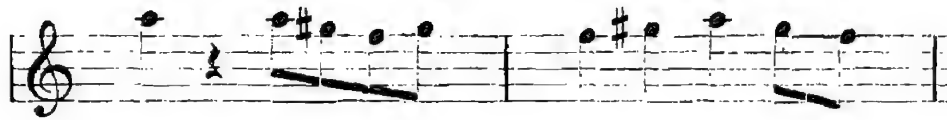
دم  
dum

تك  
tak

ت  
ta

كا  
ka

دم  
dum



تا  
ta

هك  
hak

ت  
ta

كا  
ka

تا  
ta

كا  
ka

$\text{♩} = 80$

إيقاع برفشان ترکی (بسيط)  $\frac{32}{4}$

Rythme Berefchane Turki (Simple)  $\frac{32}{4}$

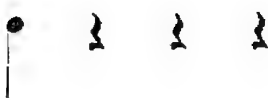
$\text{♩} = 80$

دم  
dum

تك  
tak

دم  
dum

تك  
tak

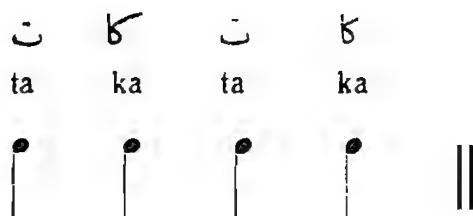
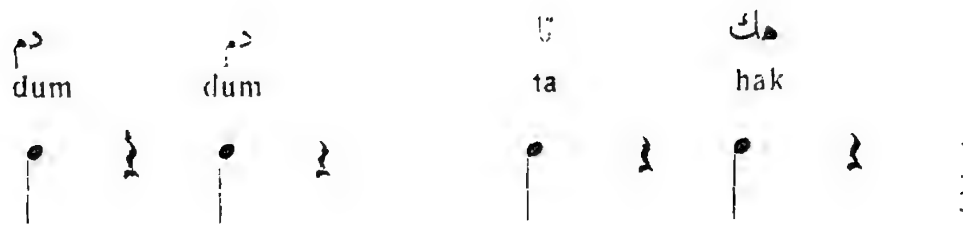


دم  
dum

دم  
dum

تك  
tak





بشرو مقام عجم مرصع



Bechraw Maqam Ajam Mourassaa





إيقاع خفيف التركي (بسيط)  $\frac{32}{4}$

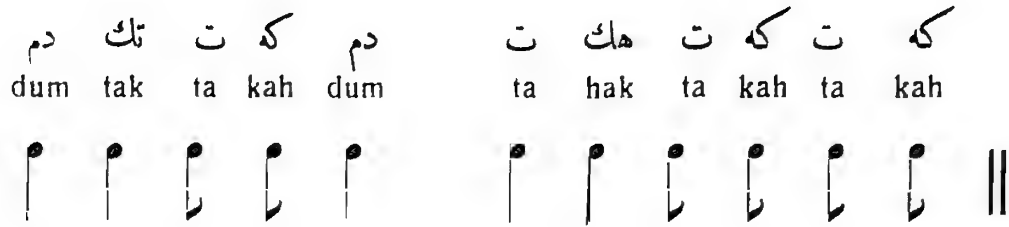
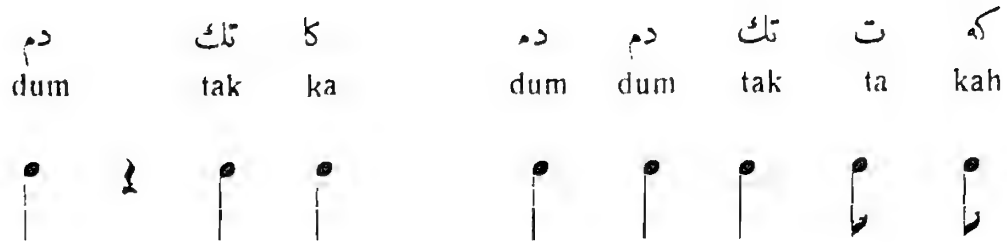
80

دم      تک      تک                      دم      تک      تک  
 dum    tak    tak                      dum    tak    tak  



دُم                  ت                  ک                  دُم                  تَک                  تَک  
dum              ta              ka              dum              tak              tak

●        ♪        ●        ●        ⋮        ●        ●        ●        ♪        ⋮





و ملحن عليه بشرو مقام رونق نما

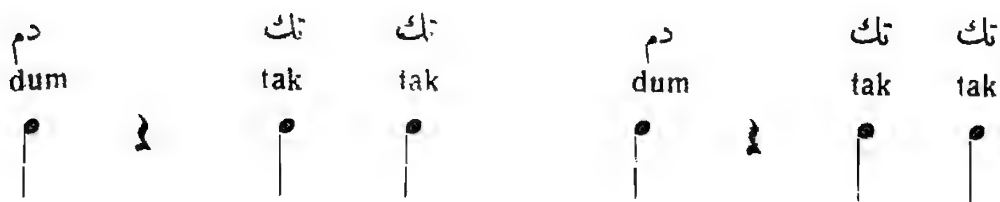
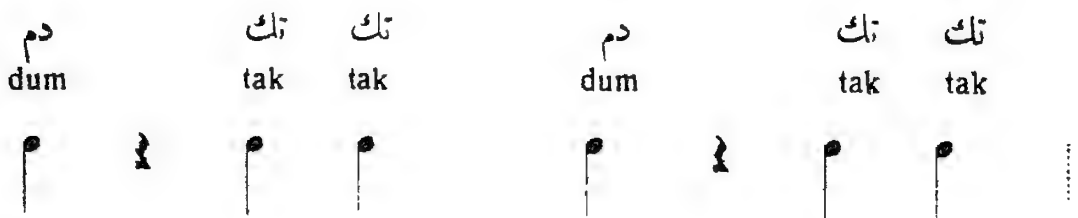
Le Bechraw Raounaq Nama est composé sur ce Rythme .

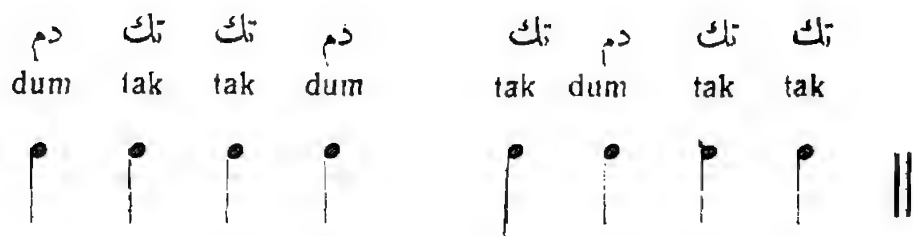
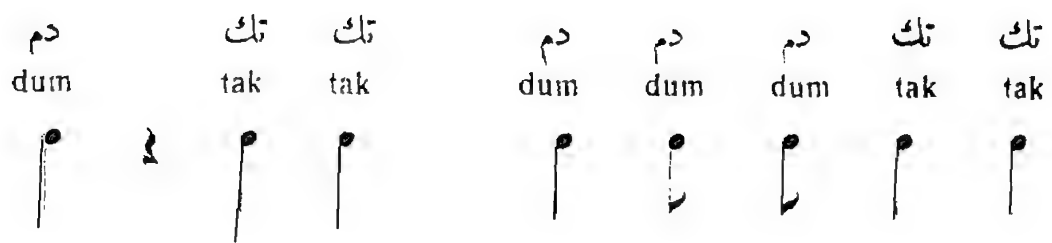
$$\text{♩} = 80$$

إيقاع الخفيف المستعمل في حلب (بسيط)  $\frac{32}{4}$

Rythme El Khafif ,employé à Alep . (Simple)  $\frac{32}{4}$

$$\text{♩} = 80$$





موشحه مقام حسينى (العزار المسلسله)

Mouwachaha Maqam Husseiny (Al Azar El Mouçalsalàh)

$\text{♩} = 80$





دم  
dum

تك تك  
tak tak

تك دم دم دم تك  
tak dum dum dum tak

tak



دم  
dum

تك  
tak

تك دم  
tak dum

تك  
tak

دم  
dum

تك  
tak

تك  
tak

♩ = ٨٤

إيقاع الترك زرب (اعرج) مستعمل في حلب  $\frac{29}{4}$

Rythme Al Tark Zarb (composé) employé à Alep  $\frac{29}{4}$

♩ = 84

دم  
dum

تك  
tak

تك  
tak

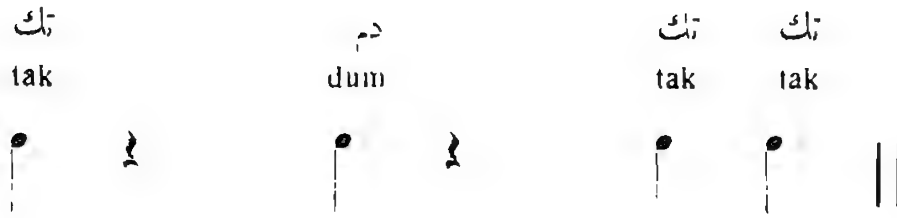
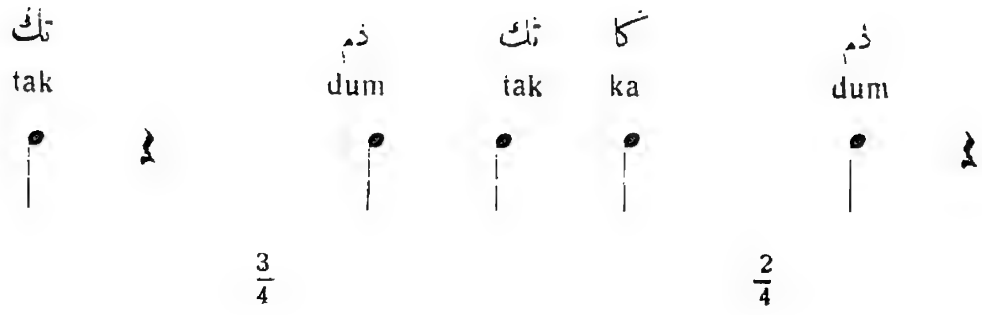
$\frac{2}{4}$

دم  
dum

تك  
tak

دم  
dum

دم دم  
dum dum



موشحه (نقط المزن اللآلي)

Mouwachaha (Nacqatal Mouznoul Laali)

$\text{♩} = 84$



دم  
dum

تاك  
tak



تاك  
tak

دم  
dum

تاك  
tak

دم  
dum

دُم دُم      تَك      دُم تَك كَا      دُم

dum dum      tak      dum tak ka      dum

تَك      دُم      تَك      تَك

tak      dum      tak      tak

\_\_\_\_\_

♩ = ٦٦

إيقاع الدور الكبير المستعمل في حلب (بسيط)  $\frac{28}{4}$

Rythme Dawir El Kabir, employé à Alep (Simple)  $\frac{28}{4}$

♩ = 66

دم      تك      دم      دم      دم      :      تك      تك      دم      تك  
 dum   tak   dum   dum   dum   :   tak   tak   dum   tak  
 ♩   ♩   ♩   ♩   ♩   :   ♩   ♩   ♩   ♩   :

تك                      تك                      تك      تك      دم  
 tak                      tak                      tak   tak   dum  
 ♩   ٢   ♩   ٢   :   ♩   ♩   ♩   ٢   :


تك      تك      دم                      تك                      تك      تك  
 tak   tak   dum                      tak                      tak   tak  
 ♩   ♩   ♩   ٢   :   ♩   ٢   ♩   ♩   :

دم                      تك      تك  
 dum                      tak   tak  
 ♩   ٢   ♩   ♩   ||

موشحة (قل أربأ بالتصابي)

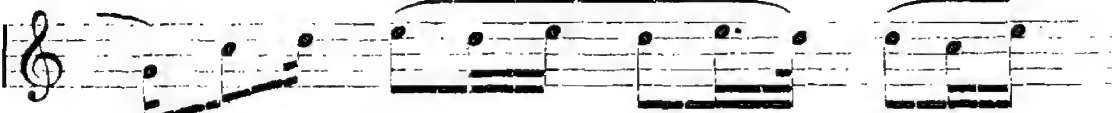
Mouwachaha (Qol Aarbaou bittaçabi)

♩ = 69 قل أ ر با  
qol a a r ba



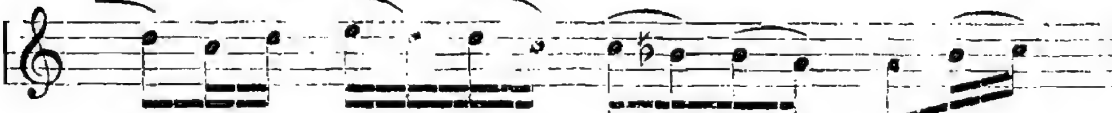
دُم تَك دُم دُم دُم  
dum tak dum dum dum

بِت ت مَ بِي  
bit ta ça bi



تَك تَك دُم تَك  
tak tak dum tak

يَا لَ لَ لَ لَ لَ لَ لَا يَا  
ya la la la la la la ya



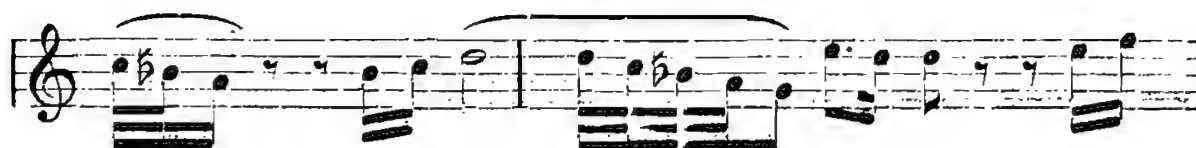
تَك تَك  
tak tak

لِ                      مَاتَات ل  
lei                      l at ta ça



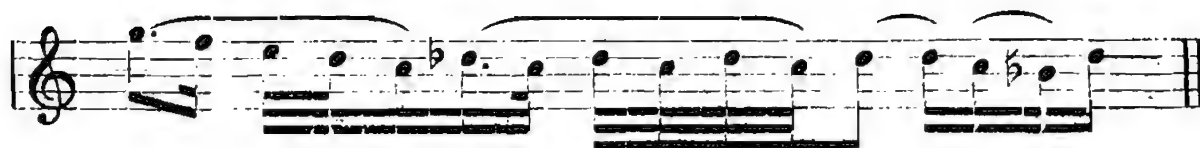
تَك                      تَك                      دَم  
tak                      tak                      dum

بِ                      م ن ان                      من ن ان ن                      ن ان  
bi                      in na ma                      n in na man                      in na



تَك                      تَك                      دَم                      تَك                      تَك                      تَك  
tak                      tak                      dum                      tak                      tak                      tak

م                      ن  
ma                      n



دَم                      تَك                      تَك  
dum                      tak                      tak

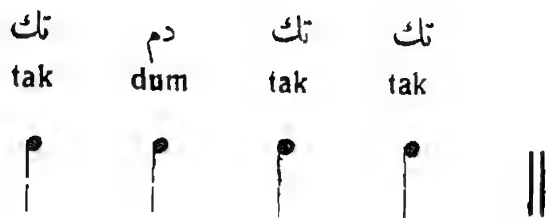
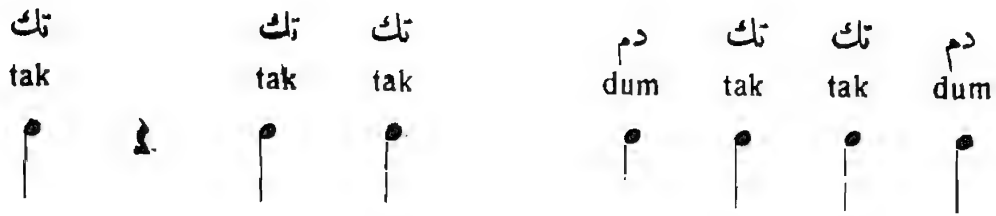
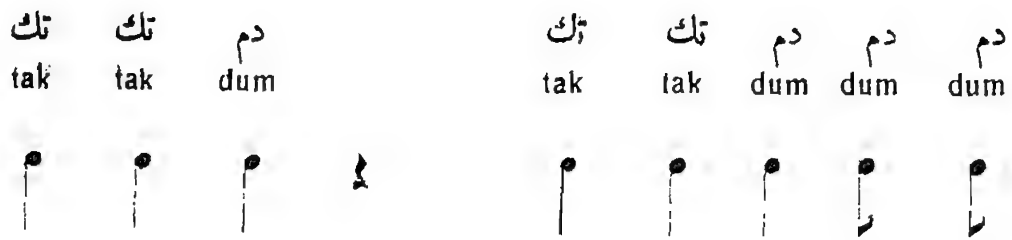


♩ = ٦٦

إيقاع الرمل المستعمل في حلب (بسيط)  $\frac{2}{4}$

Rythme El Ramal, employé à Alep (Simple)  $\frac{28}{4}$

♩ = 66



موشحة (الرفق بفتون)

Mouwachaha (Al Rifqou bimaftouni)

$\text{♩} = 66$

ا ر ر ق ب م م  
a r ri f qou bi maf maf

دُم تَك تَك دُم تَك  
dum tak tak dum tak

تو ن ك في ص ص  
tou ni ka fa s sab

تَك تَك دُم تَك تَك دُم دُم  
tak tak dum tak tak dum dum

ص ت ت ب ي  
sa bou ta ta y

تَك تَك تَك دُم تَك تَك دُم  
tak tak tak dum tak tak dum

يَم هـ جـ نـ  
youm hi ga nim

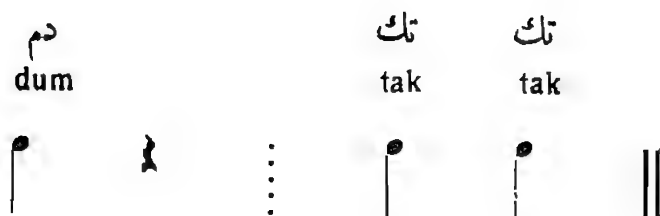
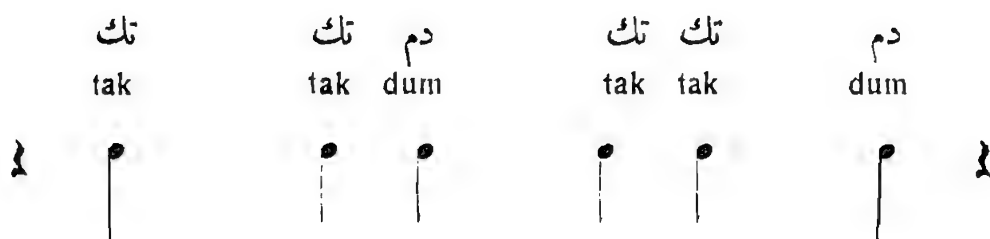
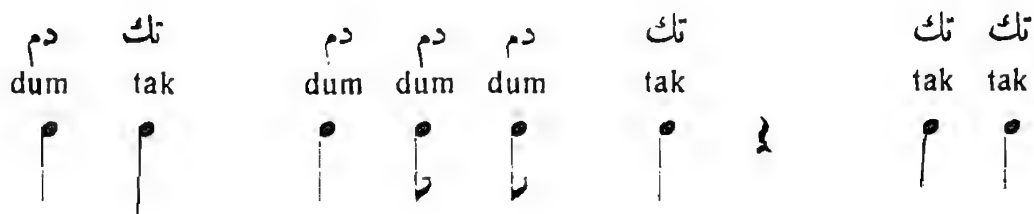
دُم تَك تَك تَك  
tak dum tak tak tak

♩ = ٦٦

إيقاع ورش المشعل في حلب (بسيط)  $\frac{26}{4}$

Rythme Warache employé à Alep (Simple)  $\frac{26}{4}$

♩ = 66



موشحة (ياساكناففؤادى)

Mouwachaha (Ya Sakinan bifouàdi)

♩ = 66 يا سا ناك آ ه  
Ya sa ki nan a h



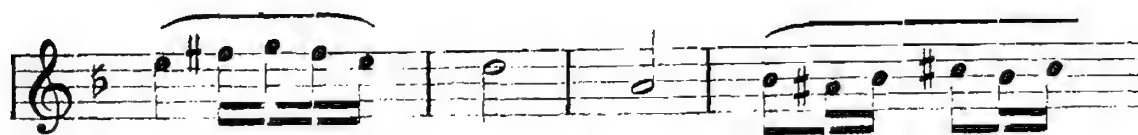
تك دم دم دم تك  
dum tak dum dum dum tak

سا ناك ب ف ب آ آ دى ن ما  
sa ki nan bi fou a di a ma na



تك تك تك تك دم  
tak tak tak tak dum

ما                      ن              تر              غي  
ma                      na              tar              a



تاك    تاك                      دم              تاك              تاك  
tak   tak                      dum              tak              tak

و                      دا                      دي  
wi                      da                      di



تاك                      تاك                      دم  
tak                      tak                      dum



تاك    تاك  
tak   tak

إيقاع فرنكچين تركي (بسيط)  $\frac{2}{4}$

$\bullet = 72$

Rythme Frankchine Turki (Simple)  $\frac{24}{4}$

$\bullet = 72$

دم  
dum



دم  
dum



دم  
dum



دم  
dum



ت  
ta



كا  
ka



ت  
ta



كا  
ka



ت  
ta



كا  
ka



ت  
ta



كا  
ka



بشرو مقام صبا ز زمه

Bechraw Maqam Saba Zamzamah

$\text{♩} = 72$



دُم  
dum

دُم  
dum

دُم  
dum



دُم  
dum

ت  
ta

ک  
ka



ت  
ta

ک  
ka

ت  
ta

ک  
ka

ت  
ta

ک  
ka

♩ = ٦٦

إيقاع جنبير المستعمل في حاب (بسيط)  $\frac{24}{4}$

Rythme Chambar employé à Alep. (Simple)  $\frac{24}{4}$

♩ = 66

دم    تك    دم    دم    دم       تك       تك  
 dum   tak   dum   dum   dum      tak      tak  
 ♩   ♩   ♩   ♩   ♩      ♩   ٢   ♩   ٢ :

تك    تك    دم          تك    تك    دم  
 tak   tak   dum         tak   tak   dum  
 ♩   ♩   ♩   ٢   :   ♩   ♩   ♩   ٢   :

تك       تك    تك       دم       تك    تك  
 tak      tak   tak      dum      tak   tak  
 ♩   ٢   ♩   ♩   :   ♩   ٢   ♩   ♩   ||



موشحة (حبذا الدوكاه)

Mouwachaha(Habbazad-dougah)

$\text{♩} = 66$



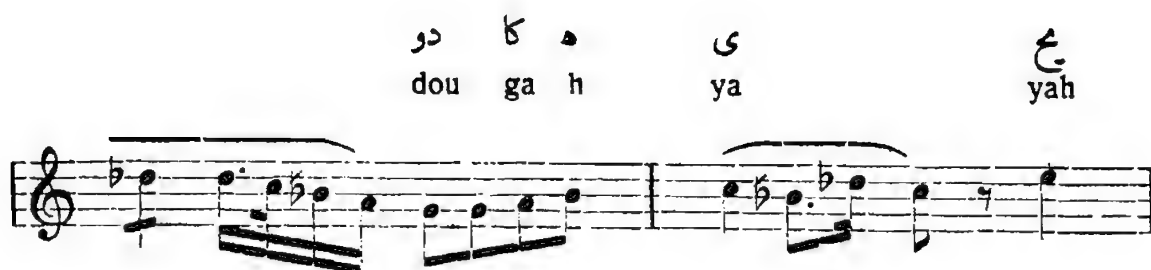
دم      تك      دم دم دم

dum      tak      dumdumdum



تك      تك

tak      tak



تك تك      دم      تك تك      دم

tak tak      dum      tak tak      dum

ل ah يح ل جا نم  
lou ah yah lou ga nim

تك تك تك دم تك تك  
tak tak tak dum tak tak

♩ = ٦٠

إيقاع الأربعة والعشرون المستعمل في حلب (بسيط)  $\frac{24}{4}$

Rythme El Arbaa wal ichroune employé à Alep (Simple)  $\frac{24}{4}$  ♩ = 60

دم تك دم تك دم دم دم تك دم  
dum tak dum tak dum dum dum tak dum

تك تك دم تك تك دم تك تك  
tak tak dum tak tak dum tak tak

دم تك تك تك دم تك تك  
dum tak tak tak dum tak tak

موشحة (ظبي وادي نقا)

Mouwachaha (Zabyou Wadi naqa)

♩ = 60    ظ    ب    ي    وا    دي    ن    قا  
Za   b   you   wa   di   na   qa

دم    تك    تك    دم    دم    دم    دم    تك    دم  
dum   tak   tak   dum   dum   dum   dum   tak   dum

آ    ه    آ    ه    آ    ه    أ    ا  
a   h   a   h   a   h   a   a

تك    تك    دم    تك    تك    دم    تك    تك  
tak   tak   dum   tak   tak   dum   tak   tak

د    زا   مان    في    ل    ق    ل    بل  
man   za   da   fi   qa   l   bil   la

دم    تك    تك    تك    دم    تك    تك  
dum   tak   tak   tak   dum   tak   tak

♩ = ٧٢

إيقاع هزج المستعمل في حلب (بسيط)  $\frac{22}{4}$

Rythme Hazag employé à Alep (Simple)  $\frac{22}{4}$

♩ = 72

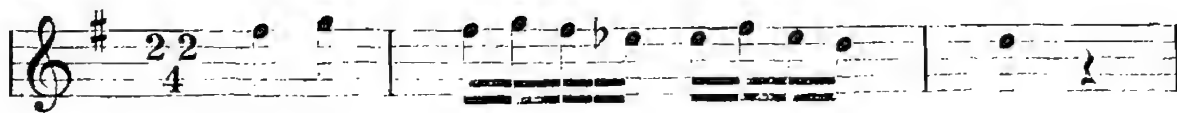
دم	تك		دم	دم	دم		تك	تك		دم	تك
dum	tak		dum	dum	dum		tak	tak		dum	tak
♩	♩	⋮	♩	♩	♩	⋮	♩	♩	⋮	♩	♩

تك			تك	تك		دم	تك		دم	تك
tak			tak	tak		dum	tak		dum	tak
♩	♩	⋮	♩	♩		♩	♩	⋮	♩	♩

تك	تك		دم			تك	تك	
tak	tak		dum			tak	tak	
♩	♩	:	♩	♩	:	♩	♩	

موشحة ( يا من رماني بالسهام )  
Mouwachaha (Ya man ramani bissiham)

♩ = 72



دُم تَك دُم دُم دُم تَك تَك  
dum tak dum dum dum tak tak



دُم تَك تَك تَك تَك  
dum tak tak tak tak



دُم تَك دُم تَك تَك تَك  
dum tak dum tak tak tak



دُم تَك تَك  
dum tak tak

♩ = ٧٩

إيقاع رهج المستعمل في حلب (بسيط) ٢/٤

Rythme Rahag employé à Alep (Simple)

$\frac{22}{4}$

♩ = 76

دم  
dum



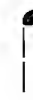
دم  
dum



تك  
tak



دم  
dum



دم  
dum



تك  
tak



تك  
tak



دم  
dum



تك  
tak



تك  
tak



تك  
tak



تك  
tak



دم  
dum



موشحة (كم وكذا الصدود يا أملي)

Mouwachaha (Kam wa kam thassoudoudi ya amali)

$\text{♩} = 76$



دم  
dum

دم  
dum

تك  
tak



دم  
dum

دم  
dum

تك تك  
tak tak

دم  
dum



تك  
tak

تك  
tak

تك تك  
tak tak

دم  
dum

$$\text{♩} = 76$$

إيقاع طره المستعمل في حاب (أعرج)  $\frac{21}{4}$

Rythme Tourrah employé à Alep (Composé)

$$\frac{21}{4}$$

$$\text{♩} = 76$$

دم	دم	دم		تك	تك	دم	
dum	dum	dum		tak	tak	dum	
♩	♩	♩	:	♩	:	♩	⋮
$\frac{2}{4}$							

تك		تك	تك	دم	دم	دم	
tak		tak	tak	dum	dum	dum	
♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	⋮

تك		تك	تك	دم	تك	تك	
tak		tak	tak	dum	tak	tak	
♩	♩	⋮	♩	♩	⋮	♩	⋮
				$\frac{3}{4}$			

دم	تك	
dum	tak	
♩	♩	
$\frac{2}{4}$		



موشحة ( مفرد الحسن المبين )

Mouwachaha ( Moufradal Housnil moubine )

$\text{♩} = 76$

أ مان مف ر د ل ح  
a man mouf ra da l hou

$\frac{2}{4}$  دم دم دم دم تك تك دم  
dumdumdum dum tak tak dum

نل س م  
s nil mou

تك تك تك  
tak tak tak

بي أ ن ما  
bi ne a ma

دم دم دم تك تك تك  
dum dum dum tak tak tak

ما ن مان ا  
na ma na man a

$\frac{3}{4}$  دم تك تك  $\frac{2}{4}$  دم تك  
dum tak tak dum tak

♩ = ٩٢

إيقاع نقش الواحد والعشرين (أعرج)  $\frac{21}{4}$

وهو مركب من وزنين الأول نيم ورش - والثاني نيم روان تركي

Rythme Naqche el wahid wal ichrine (Composé)  $\frac{21}{4}$

♩ = 92

Il se compose des deux Rythmes: Nim warache et Nim rawan turki. ]

دم dum      تك tak      دم dum      دم dum      دم dum  
 نيم ورش  $\frac{12}{4}$   
 Nim Warache  $\frac{12}{4}$

تك tak      تك tak      دم dum      تك tak      تك tak  
 نيم روان تركي  $\frac{9}{4}$   
 Nim rawan turki  $\frac{9}{4}$

دم dum      تك tak      دم dum      دم dum      دم dum  
 نيم روان تركي  $\frac{9}{4}$   
 Nim rawan turki  $\frac{9}{4}$

تك tak      تك tak      دم dum      تك tak      تك tak  
 نيم روان تركي  $\frac{9}{4}$   
 Nim rawan turki  $\frac{9}{4}$

موشحة (قم يا أمير الغزلان)

Mouwachaha (qoum ya amiral ghizlane)

♩ = 92



$\frac{12}{4}$

دم  
dum

تك  
tak

دم دم دم  
dum dum dum



تك تك  
tak tak

دم  
dum

تك تك  
tak tak



$\frac{9}{4}$

دم  
dum

تك  
tak

دم دم دم  
dum dum dum

تك  
tak

تك  
tak



$\frac{3}{4}$

دم تك  
dum tak

تك  
tak

٦٦ =

يقاع نيم دور المستعمل في حلب (بسيط)  $\frac{18}{4}$

Rythme Nim dawir employé à Alep ( Simple)  $\frac{18}{4}$

66 =

دم dum    تك tak    دم dum    دم dum    دم dum    تك tak    تك tak

دم dum    تك tak    تك tak    دم dum    تك tak    تك tak

رواية ثانية  
2e.figure

دم dum    دم dum    تك tak    كا ka    تك tak    كا ka

تك tak    تك tak

تك tak    كا ka

موشحة (أن طيب العمر والافراح)

Mouwachaha (Ana tibal Omri wal afrah)



$$= 12$$

(٤) الواحد السائر

## Rythme Naqche El sab'ata achar employé à alep

(Composé)  $\frac{17}{4}$

• = 84

Il se compose des quatre rythmes suivants : (1) Al aarage, (2) El Nawakhte, (3) Al Aghir aqsaq el turki, (4) Al wahdal sayrah.

دم      تك      تك                  دم      تك      دم  
 dum    tak    tak                  dum    tak    dum

الاءارج  $\frac{3}{4}$       النوءء  $\frac{7}{4}$   
 Al Aarage  $\frac{3}{4}$       El Nawakhte  $\frac{7}{4}$

tak      tak      dum      tak      tak  
 tak      tak      dum      tak      tak  
 ٠      ٠      ٠      ١      ٠  
 |      |      |      |      |  
 الاغزاقصاق التركي ٥/٤  
 Al Aghir aqsaq El Turki 5/4

دُم      تَک      تَک  
dum      tak      tak

الواحد السائر  $\frac{2}{4}$

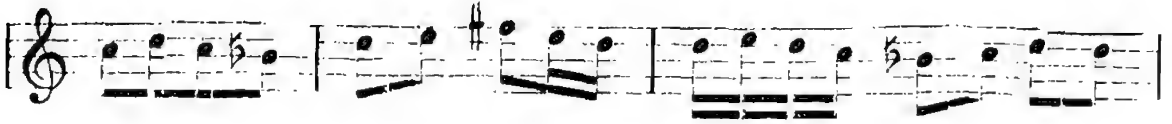
Al wahdal Sayrah  $\frac{2}{4}$

بشرو مقام ماهور

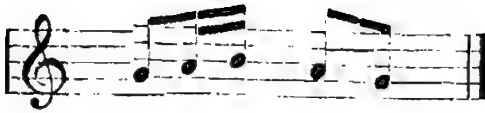
Bechraw Maqam Mahor



$\frac{3}{4}$  دم تك تك       $\frac{7}{4}$  دم تك دم  
dum tak tak      dum tak dum



تك تك  $\frac{5}{4}$  دم      تك      تك  
tak tak dum      tak tak



$\frac{2}{4}$  دم      تك تك  
dum tak tak

$$\text{♩} = 80$$

إيقاع الستة عشر المستعمل في حلب ( بسيط )  $\frac{16}{4}$

Rythme El Sittata achar employé à Alep (Simple)  $\frac{16}{4}$

$$\text{♩} = 80$$

دم      تك  
dum    tak  
♩      ♩

دم      تك  
dum    tak.  
♩      ♩

دم      تك  
dum    tak.  
♩      ♩

دم      دم      دم  
dum    dum    dum  
♩      ♩      ♩

تك      دم  
tak    dum  
♩      ♩

تك      تك  
tak    tak  
♩      ♩

دم  
dum  
♩

٢

تك      كا  
tak    ka  
♩      ♩

||



موشحة (منذا يبلغ سلامي)

يا حبيب القلب

Mouwachaha (Manza youballighou Salami)

(Ya habibal qalbi)

$\text{♩} = 80$

دُم تَك دُم تَك دُم تَك

dum tak dum tak dum tak

دُم دُم دُم تَك دُم تَك تَك

dum dum dum tak dum tak tak

دُم تَك كَا

dum tak ka

• = ٨٠

إيقاع جفّة دويك المستعمل في حلب (بسيط)  $\frac{16}{4}$

Rythme Chifta Douyak employé à Alep (simple)  $\frac{16}{4}$

• = 80

دم  
dum

٢

تك  
tak

تك  
tak

دم  
dum

٢

تك  
tak

تك  
tak

دم  
dum

تك  
tak

دم  
dum

دم  
dum

دم  
dum

تك  
tak

دم  
dum

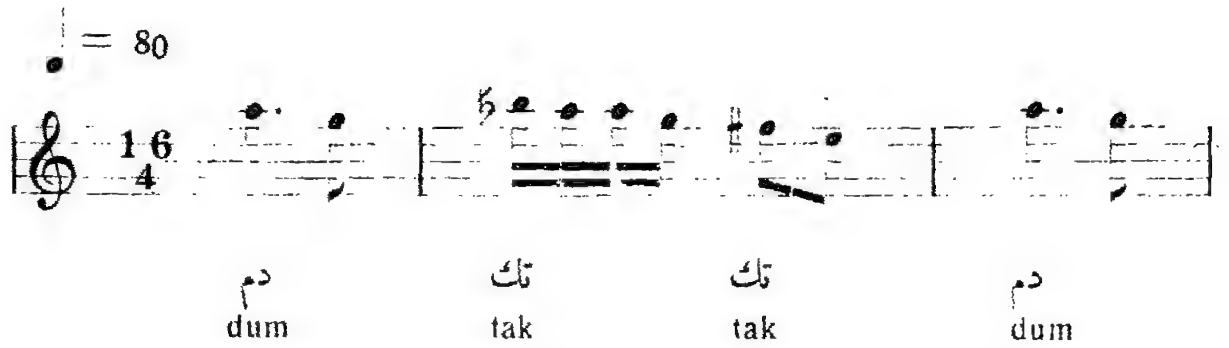
تك  
tak

تك  
tak

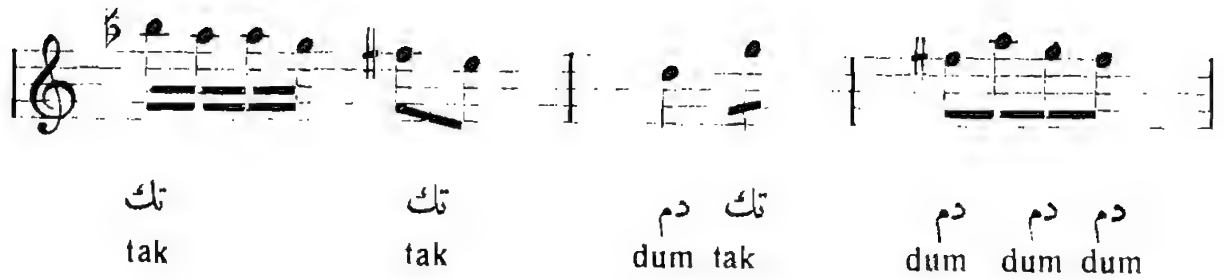
||

موشحة ( يا ريم السفح واللو )  
Mouwachaha (Ya rimassafhi wal liwa)

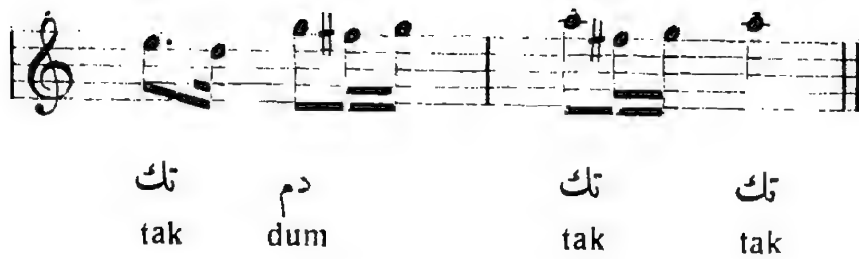
♩ = 80



دُم dum      تَك tak      تَك tak      دُم dum



تَك tak      تَك tak      دُم تَك dum tak      دُم دُم دُم dum dum dum



تَك tak      دُم dum      تَك tak      تَك tak

♩ = ٨٠

إيقاع بليق شامي المستعمل في حلب (بسيط)  $\frac{17}{4}$

Rythme Belliq chami employé à Alepe (simple)  $\frac{16}{4}$

♩ = 80

دم  
dum



تك  
tak



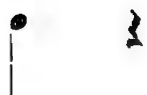
دم  
dum



تك  
tak



دم  
dum



تك  
tak



تك  
tak



دم  
dum



دم  
dum



دم  
dum



تك  
tak



دم  
dum



تك  
tak



تك  
tak



موشىعة من مقام السىكاه ( محبوبى قصد نكدى )

Muowachaha maqam Sigah (Mahboubi qaçad nakadi)

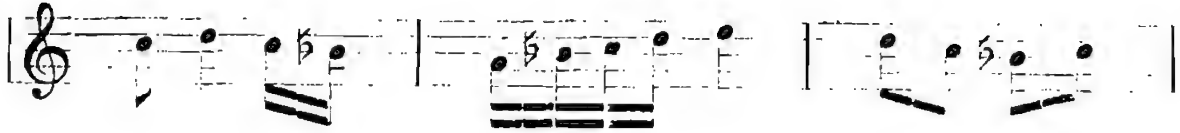
$\text{♩} = 80$



دم  
dum

تك دم  
tak dum

تك  
tak



دم  
dum

تك  
tak

تك  
tak

دم دم دم  
dum dum dum



تك دم  
tak dum

تك  
tak

تك  
tak

♩ = ٨٨

إيقاع نيم خفيف المستعمل في حلب (بسيط)  $\frac{16}{4}$

Rythme Nim Khafif employé à Alep

$\frac{16}{4}$

♩ = 88

دم  
dum

تك  
tak

تك  
tak

دم  
dum

تك  
tak



تك  
tak

دم  
dum

تك  
tak

دم  
dum

دم  
dum



تا  
ta

هك  
hak

ت  
ta

كه  
kah

ت  
ta

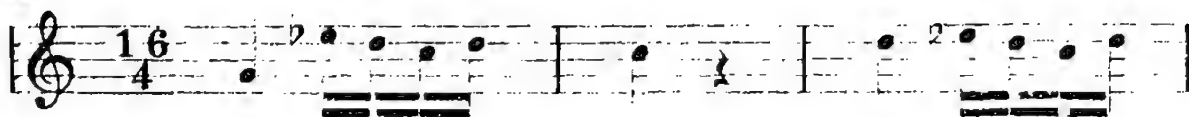
كه  
kah



مثال ملحن :

Modèle de motif rythmé :

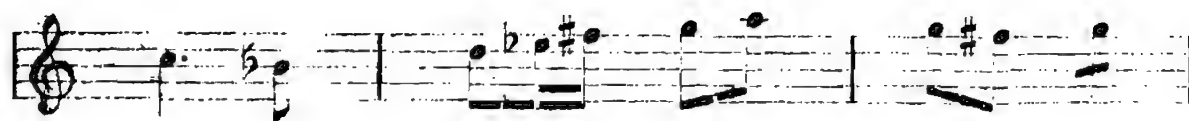
$\text{♩} = 88$



دُم تَك  
dum tak

تَك  
tak

دُم تَك  
dum tak



تَك  
tak

دُم  
dum

تَك  
tak

دُم  
dum

دُم  
dum



تَا كَا  
ta kah

كَا تَا كَا تَا  
ta kah ta kah

الايقاعات المستعملة في العراق

وبخاصة في بغداد (١)

Rythmes employés en Iraq et  
spécialement à Bagdad (1)

السماح  $\frac{38}{8}$

Al Samah  $\frac{38}{8}$

دم دم تك تك تك تك دم تك تك تك  
dum dum tak tak tak tak dum tak tak tak  
● ● ● ● ● ● ● ● ● ●

تك تك تك تك دم تك تك تك تك تك  
tak tak tak tak dum tak tak tak tak tak  
● ● ● ● ● ● ● ● ● ●

(١) انظر التقرير العام للجنة المقامات والأيقاعات والتأليف

(1) Voir le Rapport Général de la Commission des modes, des Rythmes et de la Composition.



تک تک دم تک تک تک تک  
tak tak dum tak tak tak tak  
٢ ٢ ||


أى نوسي  $\frac{18}{8}$   
Ay nawassi  $\frac{18}{8}$

دم دم تک تک دم تک تک تک دم  
dum dum tak tak dum tak tak tak dum  
٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢

تک تک تک تک تک تک  
tak tak tak tak tak tak  
٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ||

يكرك  $\frac{7}{4}$   
Youkrouk  $\frac{6}{4}$

دُم تَك تَك دُم تَك  
dum tak tak dum tak




حسجه (بطي)  $\frac{7}{8}$   
Hisjah (lent)  $\frac{6}{8}$

دُم دُم تَك دُم تَك تَك  
dum dum tak dum tak tak



عليلاوي  $\frac{10}{8}$   
Hilaoui  $\frac{10}{8}$

دُم تَك تَك دُم تَك تَك  
dum tak tak dum tak tak



مثلث  $\frac{8}{8}$

Mouçallas  $\frac{8}{8}$

دم  
dum

دم  
dum

دم  
dum

دم  
dum

تك  
tak



شرقي  $\frac{4}{4}$

Charqy  $\frac{4}{4}$

دم  
dum

تك  
tak

تك  
tak


تك  
tak

تك  
tak



شعبانية  
5/8  
Chaabanieh

دُم      دُم      تَك      تَك  
dum    dum    tak    tak



# الريقات المستعملة في تونس ومراكش والجزائر<sup>(١)</sup>

Rythmes employés en  
Tunisie, au Maroc et en Algérie<sup>(١)</sup>

الريقات المستعملة في تونس  
Rythmes employés en Tunisie

المصدر  $\frac{12}{8}$   
Al Mouçaddar  $\frac{12}{8}$

دم		تك	تك	تك	تك	تك	تك	تك	تك
dum		tak	tak	tak	tak	tak	tak	tak	tak
٦		٦	٦	٦	٦	٦	٦	٦	٦

	تك	تك	
	tak	tak	
٦	٦	٦	

(١) انظر التقرير العام للجنة المقامات والايقات والتأليف

(١) Voir le Rapport Général de la Commission des modes, des Rythmes et de la Composition.

طوق المصدر  $\frac{4}{8}$

Toq El Mouçaddar  $\frac{6}{8}$

دم	تك	تك	تك	تك	تك	
dum	tak	tak	tak	tak	tak	

الدرج  $\frac{2}{8}$   
Al Darge  $\frac{3}{8}$

دم	تك	تك	
dum	tak	tak	

الايات  $\frac{4}{8}$   
Al Abiate  $\frac{8}{8}$

دم	تك	تك	دم	تك	دم	تك	تك	تك	
dum	tak	tak	dum	tak	dum	tak	tak	tak	

ويستعمل ايضا البطايحي والانهراف المستعملان في الجزائر

On emploie aussi le Batayhi et l'Insiraf qui sont en usage en Algerie

# الايقاعات المستعملة في مراکش

Rythmes employés au Maroc

البسيط  $\frac{12}{8}$

Al Bassit  $\frac{12}{8}$

دم		تك	دم	تك	تك	تك	تك	تك	تك
dum		tak	dum	tak	tak	tak	tak	tak	tak
									

تك	تك	تك	
tak	tak	tak	
			

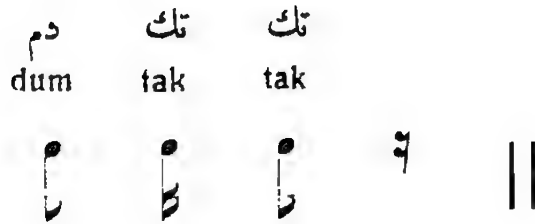
القنطرة  $\frac{7}{8}$

El Kantara  $\frac{6}{8}$



مخلص  $\frac{3}{8}$

Makhlās  $\frac{3}{8}$



قائم ونصف  $\frac{8}{8}$

Qayim wa nisf  $\frac{8}{8}$

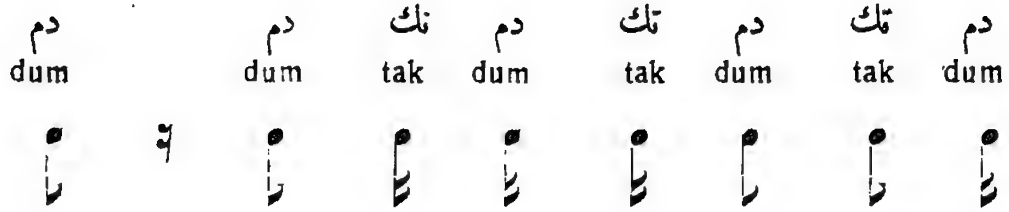




البطايحي  $\frac{A}{8}$

El Batayhi

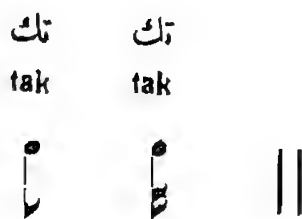
$\frac{8}{8}$



الدرج  $\frac{A}{8}$

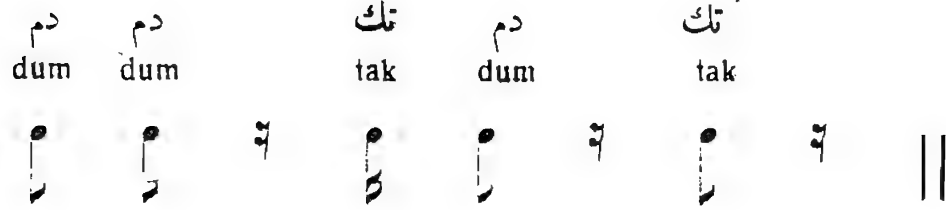
Al Darge

$\frac{8}{8}$



القوام  $\frac{7}{8}$

Al qouddam  $\frac{6}{8}$



الانصراف  $\frac{3}{8}$

Al Insiraf  $\frac{3}{8}$

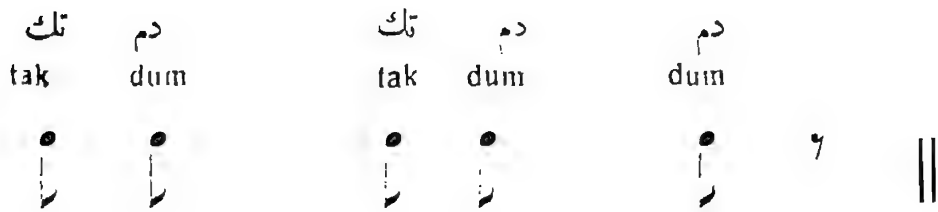


# الأيّاعات المستعملة في الجزائر

Rythmes employés en Algérie

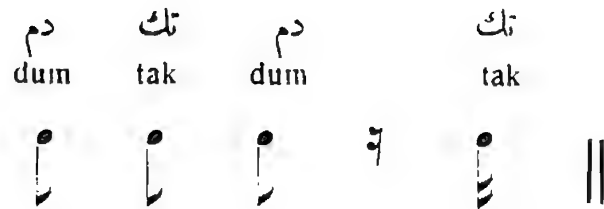
المصدر

Al Mouçaddar  $\frac{8}{8}$



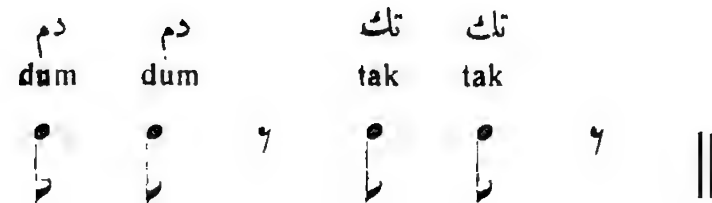
البطايحي

Al Batayhi  $\frac{4}{8}$



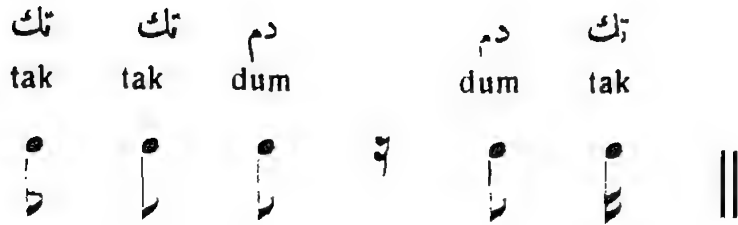
الدرج

Al Darge  $\frac{6}{8}$



الانصراف  $\frac{5}{8}$

Al Insiraf  $\frac{5}{8}$



المخلص  $\frac{3}{8}$

Al Makhlas  $\frac{3}{8}$



صوفيان  $\frac{7}{8}$

Sofiane  $\frac{7}{8}$



المقامات <sup>(١)</sup> المستعملة في مصر  
وتحليلها الى أجناس <sup>(٢)</sup>

مقدمة من معهد الموسيقى الشرقي <sup>(٣)</sup>

---

Maqamates <sup>(١)</sup> employés en Egypte  
et leur décomposition en genres <sup>(٢)</sup>  
par  
l'Institut de Musique Orientale <sup>(٣)</sup>

- 
- (١) يمكن الرجوع الى تقرير جناب البارون دى ارلنجر لمعرفة شخصية هذه المقامات وبيان طورها  
(٢) الاصل في الجنس ان يطلق على البعد ذى الاربع وقد اتسم مدلول هذا الاسم عند بعض علماء الموسيقى من  
العرب ومن بينهم مؤلف الشرقيه فأطلق ايضاً على غير هذا البعد . وقد أخذ بهذا في تحليل هذه المقامات  
(٣) انظر محضر الجلسة السابعة للجنة المقامات والايقاع والتأليف

- (1) Pour connaître la caractéristique et le mouvement mélodique de ces maqamates, on peut se référer au Rapport du Baron d'Erlanger.  
(2) Le mot "genre" (Djins) signifie en principe, l'intervalle des quatre, (quarte) mais par extension ce mot fut appliqué par quelques musicologues arabes, parmi lesquels se trouve l'auteur du Charafiyah, pour désigner d'autres intervalles. Ce système a été appliqué dans la décomposition de ces Maqamates.  
(3) Voir Procès-verbal de la 7e. séance de la Commission des Modes, des Rythmes et de la Composition.

المقامات التي تستقر على درجة اليكاه

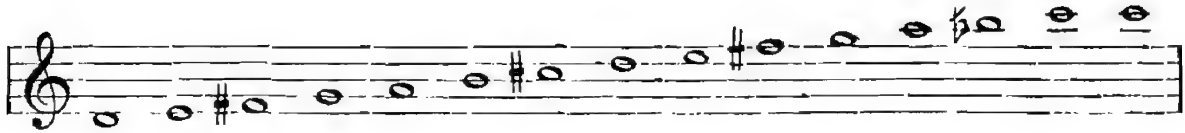
Maqamates ayant comme tonique la note Yagah



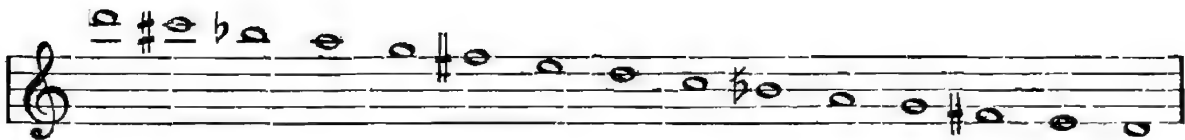
مقام يكاه

Maqam Yagah

جنس راست (ذو الاربع) على اليكاه	جنس راست (ذو الاربع) على الدوكاه	جنس راست (ذو الخمس) على النوا	جنس بياتي (ذو الاربع) على المحير
Genre Rast Zul arbaa (quarte) sur le Yagah	Genre Rast Zul arbaa (quarte) sur le Dougah	Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Nawa	Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar



اوج (ذو الثلاث) على الاوج  
Awge Zoussalace  
(tierce) sur le Awge



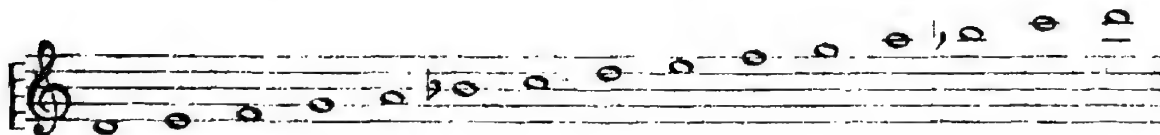
جنس حجاز (ذو الاربع) على المحير	جنس بياتي (ذو الاربع) على الحسيني	جنس بياتي (ذو الاربع) على الدوكاه	جنس راست (ذو الخمس) على اليكاه
Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar	Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Hussein	Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Dougah	Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Yagah

مقام فرحنازا  
Maqam Farahfaza

جنس نهاوند (ذو)  
الاربع) على اليكاه  
Genre Nahawand Zul  
arbaa (quarte)  
sur le Yagah

جنس چهارگاه (ذو)  
الاربع) على الجهارگاه  
Genre Djaharkah Zul  
arbaa (quarte) sur le  
Djaharkah

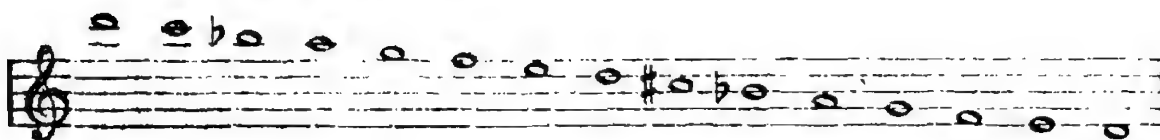
جنس عجم (ذو الخمس)  
على المعجم  
Genre Ajam Zul  
khams (quinte)  
sur le Ajam



جنس عجم (ذو الخمس)  
على المعجم عشتران  
Genre Ajam Zul  
khams (quinte) sur  
le Ajam Ouchay-  
rane

جنس نهاوند (ذو)  
الخمس) على الكردان  
Genre Nahawand  
Zul khams (quin-  
te) sur le kirdane

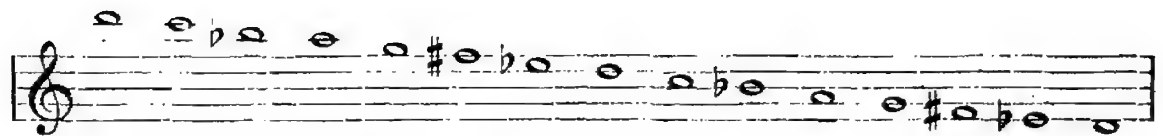
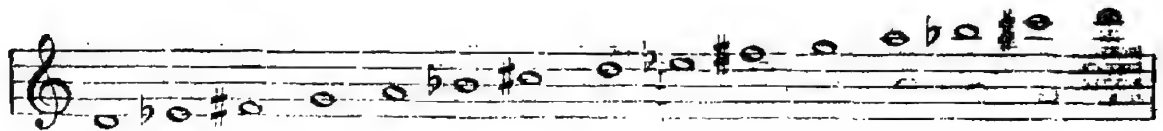
جنس عجم (ذو الخمس)  
على المعجم  
Genre Ajam Zul  
khams (quinte)  
sur le Ajam



جنس نهاوند (ذو) الاربع) على اليكاه Genre Nahawand Zul khams (quin- te) sur le Kirdane	جنس نهاوند (ذو) الاربع) على النوا Genre Nahawand Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	جنس نواثر (ذو الخمس) على الراس Genre Nawaçar Zul khams (quin- te) sur le Rast	جنس نهاوند (ذو) الاربع) على اليكاه Genre Nahawand Zul arbaa (quarte) sur le Yagah
---	---	---	---

مقام شفت عربان  
Maqam Chat Arabane

جنس حجاز (ذو الاربع) على البكاه	جنس نواثر (ذو الخمس) على الراست	جنس حجاز (ذو الاربع) على النوا	جنس نواثر (ذو الخمس) على الكردان
Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Yagah	Genre Nawaçar Zul khams (quinte) sur le Rast	Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	Genre Nawaçar Zul khams (quinte) sur le kirdane



جنس نهاوند (ذو الخمس) على الكردان	جنس حجاز (ذو الاربع) على النوا	جنس نهاوند (ذو الخمس) على الراست	جنس حجاز (ذو الاربع) على البكاه
Genre Nahawand Zul khams (quinte) sur le kirdane	Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	Genre Nahawand Zul khams (quinte) sur le Rast	Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Yagah



المقامات التي يستقر على درجة العشران

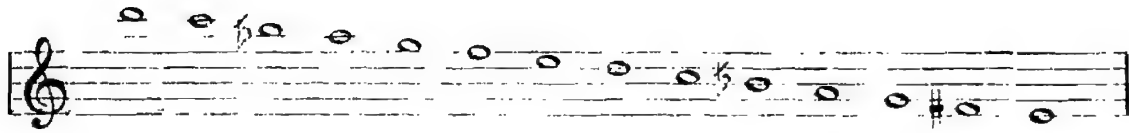
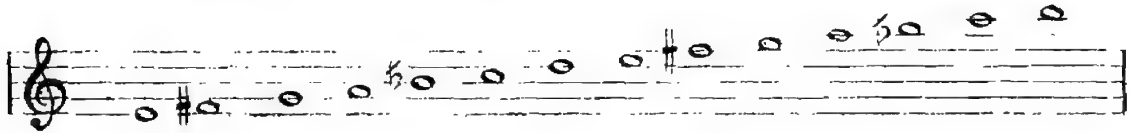
Maqamat ayant comme tonique la note Ouchayrane



مقام حسيني عشيران

Maqam Husseiney Ouchayrane

جنس بياتي (ذو الاربعة) على العشران	جنس بياتي (ذو الاربعة) على الدوكاه	جنس بياتي (ذو الاربعة) على الحسين	جنس بياتي (ذو الاربعة) على المحير
Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Ouchayrane	Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Dougah	Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Husseiny	Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar



جنس بياتي (ذو الاربعة) على المحير	جنس بوسالك (ذو الخمسة) على النوا	جنس بياتي (ذو الاربعة) على الدوكاه	جنس بياتي (ذو الاربعة) على العشران
Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar	Genre Bossalik Zul khams (quinte) sur le Nawa	Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Dougah	Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Ouchayrane

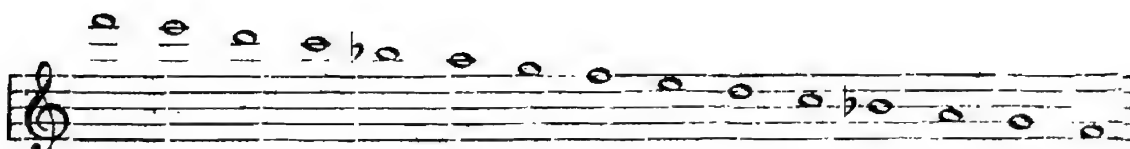
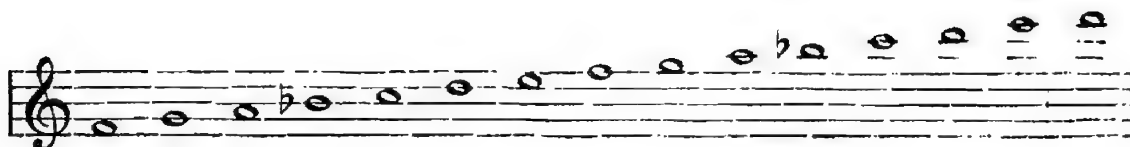
المقامات التي تستقر على العجم عشيران  
Maqamat ayant comme tonique la note Ajam Ouchayrane



مقام عجم عشيران

Maqam Ajam Ouchayrane

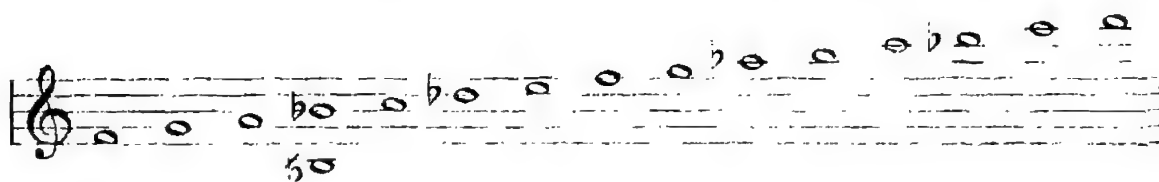
جنس عجم (ذو الخمس) على العجم عشيران Genre Ajam Zul khams (quinte) sur le AjamOuchayrane	جنس جهاركاه (ذو الاربع) على الجهاركاه Genre Djahar- kah Zul arbaa (quarte) sur le Djaharkah	جنس عجم (ذو الخمس) على العجم Genre Ajam Zul khams (quinte) sur le Ajam	جنس جهاركاه (ذو الاربع) على جواب الجهاركاه Genre Djahar- kah Zul arbaa (quarte) sur le Jawab Djaharkah
---	---	--	---



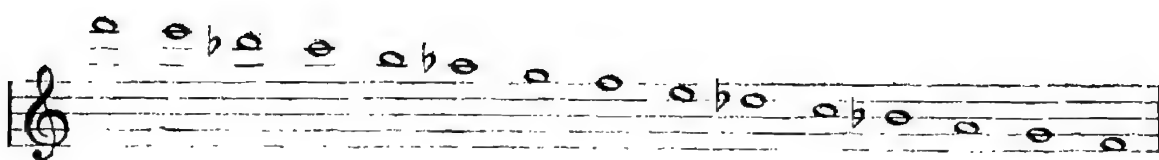
جنس جهاركاه (ذو الاربع) على جواب الجهاركاه Genre Djahar- kah Zul arbaa (quarte) sur le Jawab Djaharkah	جنس عجم (ذو الخمس) على العجم Genre Ajam Zul khams (quinte) sur le Ajam	جنس جهاركاه (ذو الاربع) على الجهاركاه Genre Djahar- kah Zul arbaa (quarte) sur le Djaharkah	جنس عجم (ذو الخمس) على العجم عشيران Genre Ajam Zul khams (quinte) sur le AjamOuchayrane
---	--	---	---

مقام شوق أفزا  
Maqam Chawq Afza

جنس عجم (ذو الخمس) على العجم عشيران	جنس حجاز (ذو الخمس) على الجهاركاه	جنس حجاز (ذو) الأربع (على الكردان	جنس حجاز (ذو) الأربع (على جواب الجهاركاه
Genre Ajam Zul khams (quinte) sur le Ajam Ouchayrane	Genre Hidjaz Zul Khams (quinte) sur le Djaharkah	Genre Hidjaz Zul Arbaa (quarte) sur le Kirdane	Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le jawab Djaharkah



جنس صبا (ذو الخمس) على الدوكاه
Genre Saba Zul Khams (quinte) sur le Dougah

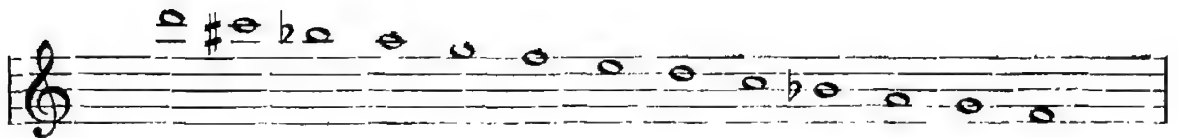
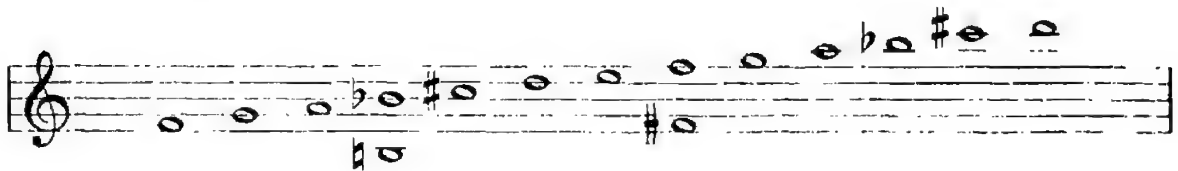


جنس حجاز (ذو) الأربع (على جواب الجهاركاه	جنس حجاز (ذو) الأربع (على الكردان	جنس حجاز (ذو الخمس) على الجهاركاه	جنس عجم (ذو الخمس) على العجم عشيران
Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Jawab Djaharkah	Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Kirdane	Genre Hidjaz Zul khams (quinte) sur le Djaharkah	Genre Ajam Zul khams (quinte) sur le Ajam Ouchayrane

## مقام طرز جديد

### Maqam Tarz Gadid

عجم (ذو الثلاث) على المعجم عشيران Ajami Zussalace (tierce) sur le Ajam Ouchay- rane	جنس حجاز أونيشابورك <sup>(١)</sup> (ذو الاربعة) على الدوكاه Genre Hidjaz ou Nichaborak <sup>(1)</sup> Zul arbaa (quarte) sur le Dougah	جنس نهاوند أو راست (ذو الاربعة) على النوا Genre Naha- wand ou Rast Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	جنس نكريز (ذو الخمس) على الكردان Genre Nakriz Zul khams (quinte) sur le Kirdane
---	---	--	---



عجم (ذو الثلاث) على المعجم عشيران Ajami Zussalace (tierce) sur le Ajam Ou- chayrane	جنس كرد (ذو الاربعة) على الدوكاه Genre Kurde Zul arbaa (quarte) sur le Dougah	جنس نهاوند (ذو الاربعة) على النوا Genre Naha- wand Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	جنس نكريز (ذو الخمس) على الكردان Genre Nakriz Zul khams (quinte) sur le Kirdane
---	--	--	---

(١) جنس أونيشابورك هو تصوير جنس راست على درجة الدوكاه

(I) Le genre Nichaborak est le genre Rast transposé sur la note Dougah

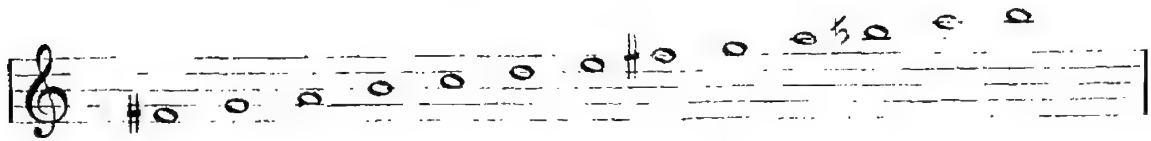
المقامات التي تستقر على درجة العراق  
Maqamat ayant comme tonique la note Iraq



## مقام عراق

Maqam Iraq

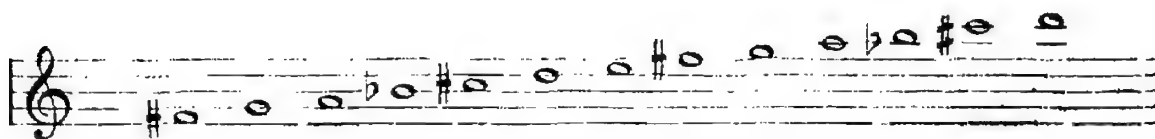
عراق ذو الثلاث على العراق	جنس بياتي (ذو الاربع) على النوا	جنس راس (ذو الخمس) على النوا	جنس بياتي (ذو الاربع) على النوا
Iraq Zussa- lace (tierce) sur l'Iraq	Genre Bayati Zul arbaa (quar- te) sur le Dougah	Genre Rast Zul Khams (quinte) sur le Nawa	Genre Bayati Zul Arbaa (quarte) sur le Mohayar



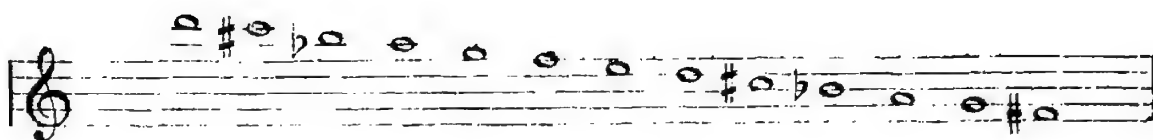
## مقام راحة الارواح

Maqam Rahatoul Arwah

جنس عراقي (ذو الثلاث) علي العراق	جنس حجاز (ذو الاربع) علي الدوكاه	جنس راست (ذو الخمس) علي النوا	جنس حجاز (ذو الاربع) علي المحير
Genre Iraq Zul arbaa (tierce) sur l'Iraq	Genre Hidjaz Zul arbaa (quar- te) sur le Dougah	Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Nawa	Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar



أوج (ذو الثلاث)  
علي الاوج  
Awge Zus-  
salace (ti-  
erce) sur le  
Awge

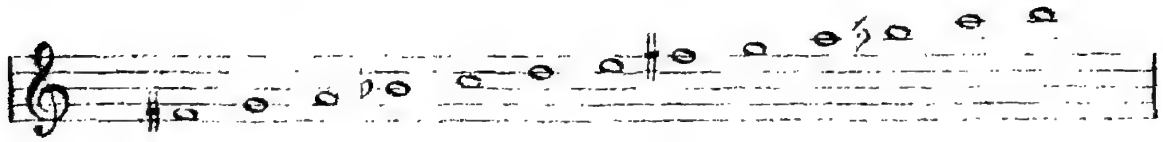


جنس حجاز (ذو الاربع) علي المحير	جنس بوسلك (ذو الخمس) علي النوا	جنس حجاز (ذو الاربع) علي الدوكاه	عراق (ذو الثلاث) علي العراق
Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar	Genre Bossalik Zul khams (quinte) sur le Nawa	Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Dougah	Iraq Zus- salace (tierce) sur l'Iraq

## مقام دلکش حاوران

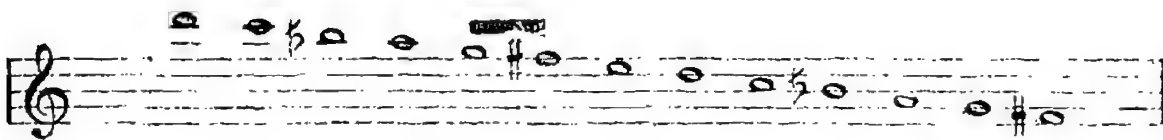
Maqam Dilliche Hawran

جنس بیاتی ( ذو الاربع ) علی الحیر Genre Bayati Zul arbaa- (quarte) sur le Mohayar	جنس حسی ( ذو الاربع ) علی الحسینی Genre Hus- seinyZul arbaa (quarte) sur le Husseiny	جنس حسی ( ذو الخمس ) علی الدوگاه Genre Husseiny Zul khams (quinte) sur le Dougah.	عراق ( ذو الثلاث ) علی العراق IraqZussa- lace(tierce) sur l'Iraq
--	---	---	---



اوج (ذو الثلاث)  
علی الاوج  
Awge Zus-  
salace  
(tirce)sur  
le Awge

اوج (ذو الثلاث)  
علی الاوج  
Awge Zus-  
salace(tier-  
ce) sur le  
Awge

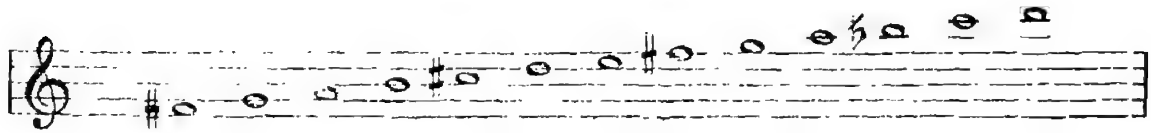


عراق ( ذو الثلاث ) علی العراق Iraq Zus- salace (tierce)sur l'Iraq	جنس حسی ( ذو الخمس ) علی الدوگاه Genre Husseiny Zul khams (quinte) sur le Dougah	جنس حسی ( ذو الاربع ) علی الحسینی Genre Hus- seinyZul arbaa (quarte) sur le Husseiny	جنس بیاتی ( ذو الاربع ) علی الحیر Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar
---	--	---	---

# مقام فرحناك

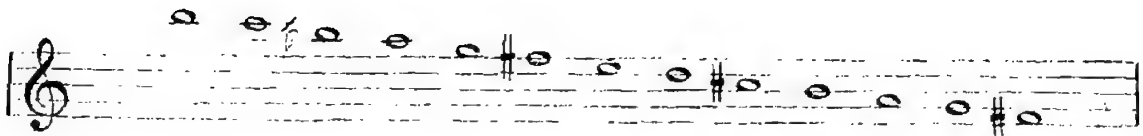
## Maqam Farahnak

عراق (ذو الثلاث) على المراق	جنس جهاركاه (١) (ذو الأربع) على الدوكاه	جنس راست (ذو الخمس) على النوا	جنس بي-اتي (ذو الأربع) على المعير
Iraq Zus- salace (tier- ce) sur l'Iraq	Genre Djahar- kah 'Zularbaa (quarte) sur le Dougah	Genre Rast Zul Khams (quinte) sur le Nawa	Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar



اوج (ذو  
الثلاث) على  
الاوج  
Awge Zus-  
salace (ti-  
erce) sur le  
Awge

اوج (ذو  
الثلاث) على  
الاوج  
Awge Zus-  
salace (ti-  
erce) sur  
le Awge



عراق (ذو الثلاث) على المراق	جنس راست (٢) (ذو الخمس) على النوا	جنس راست (ذو الأربع) على الدوكاه	عراق (ذو الثلاث) على المراق
Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar	Genre Rast <sup>2</sup> Zul khams (quinte) sur le Nawa	Genre Rast Zul arbaa (quarte) sur le Dougah	Iraq Zus- salace (ti- erce) sur l'Iraq

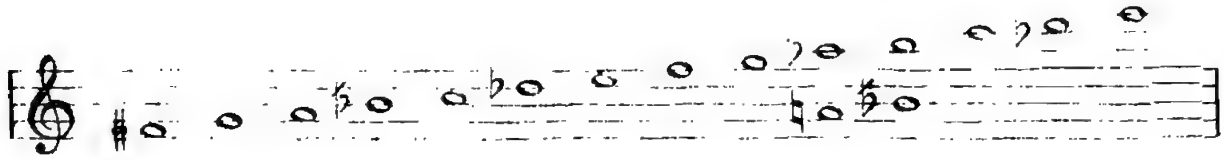
- (١) يستبدل أحيانا بجنس النيشابوراك  
(٢) او جنس بوسلك ذو الخمس على النوا
- (1) Il est quelquefois remplacé par le Genre Nichaborak  
(2) Ou genre Bossalik Zul Khams (quinte) sur le Nawa



## مقام بسته نكار

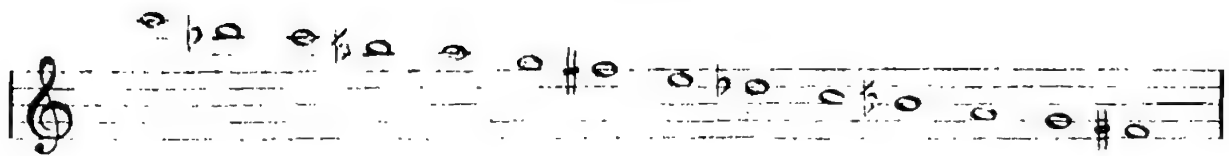
### Maqam Bastanigar

عراق (دو) الثلاث (على) العراق	جنس صبا (دو الخمس) على الدوكاه	جنس حجاز (دو) الاربع (على الكردن)
Iraq Zus- salace sur l'Iraq	Genre Saba Zul khams/quinte/sur le Dougah	Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Kirdane



جنس حجاز (دو الخمس) على الجهار كاه	جنس صبا (دو الخمس) على المعير
Genre Hidjaz Zul khams(quinte)sur le Djaharkah	Genre Saba Zul khams(quinte)sur le Mohayar

جنس حجاز (دو الخمس) على الجهار كاه
Genre Hidjaz zul khams(quinte)sur le Djaharkah



جنس صبا (دو الخمس) على المعير	اوج (دو) الثلاث (على) الاوج	جنس صبا (دو الخمس) على الدوكاه	عراق (دو) الثلاث (على) العراق
Genre Saba Zul khams(quinte)sur le Mohayar	AwgeZus- salace sur le Awge	Genre Saba Zul khams(quinte)sur le Dougah	Iraq Zus- salace(tier- ce) sur l'Iraq

## مقام اوج

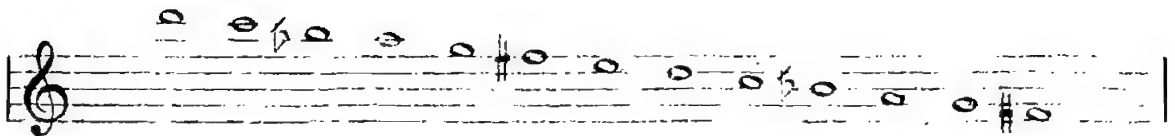
Maqam Awge

عراق (ذو الثلاث) على المعرف	جنس باي (ذو الارباع) على الدوكاه	جنس راست (ذو الارباع) على النوا	جنس باي (ذو الارباع) على المعبر
Iraq Zus- salace (tier- ce) sur l'Iraq	Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Dougah	Genre Rast Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar



اوج (ذو  
الثلاث) على  
الارباع  
AwgeZus-  
salace (ti-  
erce) sur  
le Awge

اوج ذو الثلاث  
على الارباع  
Awgezus-  
salace (ti-  
erce) sur  
le Awge



عراق (ذو الثلاث) على المعرف	جنس باي (ذو الارباع) على الدوكاه	جنس راست (1) (ذو الارباع) على النوا	عراق (ذو الثلاث) على المعرف
Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar	Genre Rast (1) Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Dougah	Iraq Zus- salace (ti- erce) sur l'Iraq

(١) او جنس بوسلك على النوا

(٢) Ou Genre Bossalik sur le Nawa

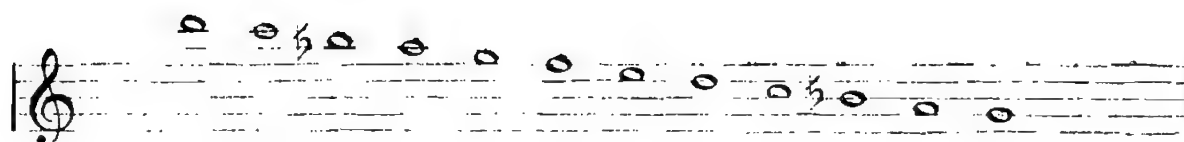
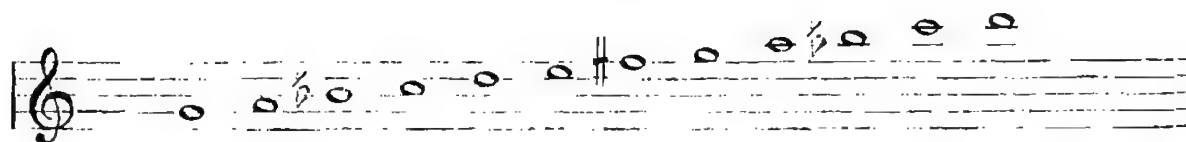
المقامات التي تستقر على درجة الراست  
Maqamat ayant comme tonique la Note Rast



مقام راست

Maqam Rast

جنس راست (ذو الخمس) على الراست	جنس راست (ذو) الاربع على النوا	جنس راست (ذو الخمس) على الكردان
Genre Rast Zul Khams (quinte) sur le Rast	Genre Rast Zul Arbaa (quarte) sur le Nawa	Genre Rast Zul Khams (quinte) sur le Kirdane



جنس راست (ذو الخمس) على الكردان	جنس بوسلك <sup>(١)</sup> (ذو) الاربع على النوا	جنس راست ذو الخمس على الراست
Genre Rast Zul Khams (quinte) sur le Kirdane	Genre Bos- salik <sup>(١)</sup> Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Rast

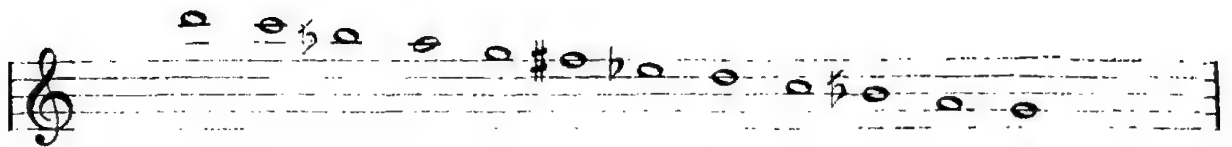
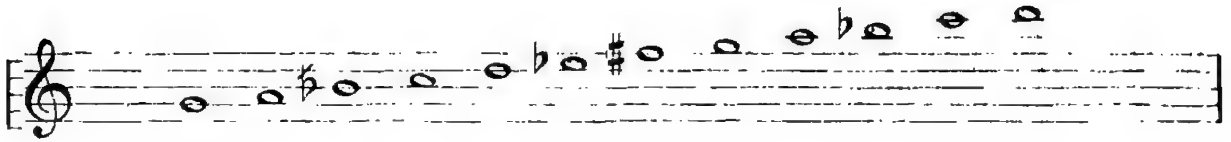
(١) او جنس راست (ذو الاربع) على النوا

(١) Ou genre Rast Zul arbaa (quarte) sur le Nawa

## مقام سوزناك بلا زيركوله

Maqam Suznak sans Zingulah

جنس بوسلك (ذو الخمس) على الكردان	جنس حجاز (ذو الاربع) على النوا	جنس راس (ذو الخمس) على الراس
Genre Bossalik Zul khams (quinte) sur le Kirdane	Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Rast

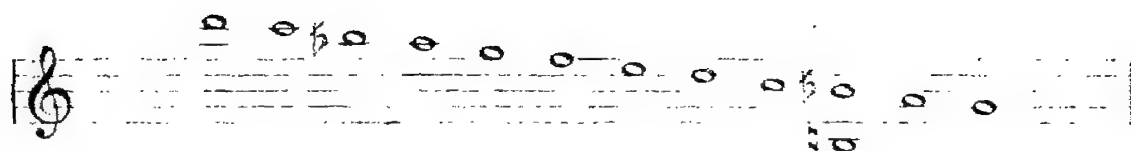
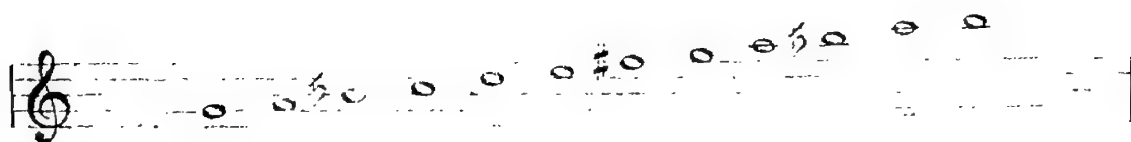


جنس راس (ذو الخمس) على الراس	جنس حجاز (ذو الاربع) على النوا	جنس راس (ذو الخمس) على الكردان
Genre Rast Zul Khams (quinte) sur le Rast	Genre Hidjaz <sup>1</sup> Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Kirdane

(١) أو جنس بوسلك ذو الاربع على النوا  
1. Ou genre Bossalik Zul arbaa (quarte) sur le Nawa

مقام ماهور  
Maqam Mahor

جنس راست (ذو الخمس) على رست	جنس چهارگاه (ذو الاربع) على النوا	جنس راست (ذو خمس) على الكردان
Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Rast	Genre Djahar- kah Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Kirdane

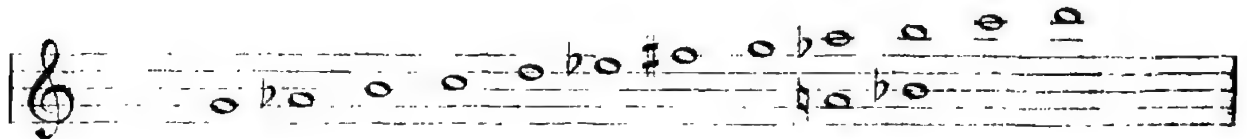


جنس راست (ذو الخمس) على الكردان	جنس بوسلاک (ذو الاربع) على النوا	جنس راست او چهارگاه (ذو الخمس) على الرست
Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Kirdane	Genre Bossalik Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	Genre Rast ou Djaharkah Zul Khams (quinte) sur le Rast

# مقام حجاز کار

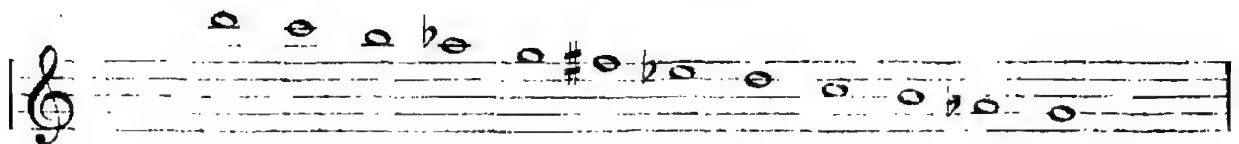
## Maqam Hidjazkar

جنس حجاز (ذو الخمس) على الراست	جنس حجاز (ذو الاربع) على النوا	جنس حجاز (ذو الخمس) على الكردان
Genre Hidjaz Zul Khams (quinte) sur le Rast	Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	Genre Hidjaz Zul khams (quinte) sur le kirdane



جنس نواوند (ذو الخمس) على الكردان
Genre Nahawand Zul khams (quinte) sur le Kirdane

جنس نواوند (1) (ذو الخمس) على الجهارگاه
Genre Nahawand (1) Zul khams (quinte) sur le Djaharkah



جنس حجاز (ذو الخمس) على الكردان	جنس حجاز (ذو الاربع) على النوا	جنس حجاز (ذو الخمس) على الراست
Genre Hidjaz Zul khams (quinte) sur le Kirdane	Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	Genre Hidjaz Zul khams (quinte) sur le Rast

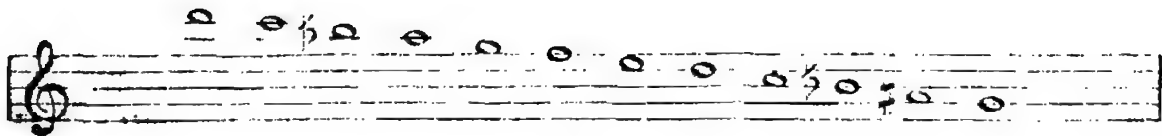
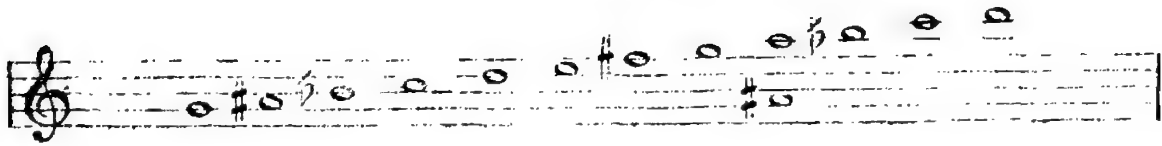
(۱) تستبدله الفا ديز بالفا نانوريل (المعجم)

(1) Le Fa # est remplaceé par Fa ♮ (Ajam)

مقام سازکار

Maqam Sazkar

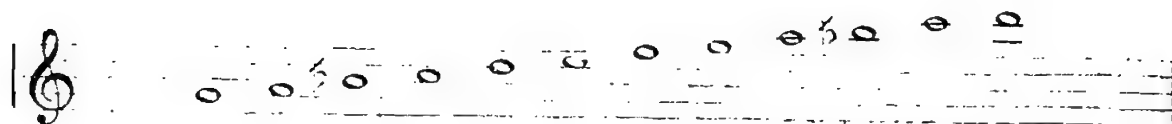
جنس سازکار (ذو الخمس) على الراست	جنس راست (ذو الارباع) على النوا	جنس راست أو سازکار (ذو خمس) على الكردان
Genre Sazkar Zul khams (quinte) sur le Rasi	Genre Rast Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	Genre Rast ou Sazkar Zul Khams (quinte) sur le kirdane



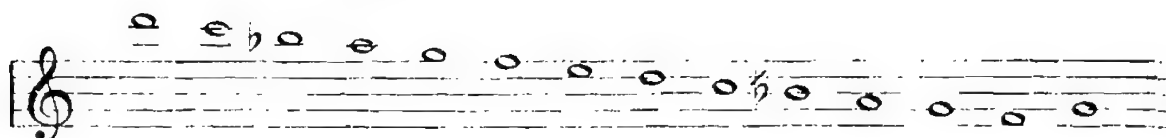
جنس راست (ذو الخمس) على الكردان	جنس بوسلاک (ذو الارباع) على النوا	جنس سازکار (ذو الخمس) على الراست
Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Kirdane	Genre Bossalik Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	Genre Sazkar Zul khams (quinte) sur le Rast

مقام شورك  
Maqam Chorak

جنس راسـت (ذو الخمس) على الراست	جنس بوسـلك (ذو الاربع) على النوا	جنس راسـت (ذو الخمس) على الكيردانه
Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Rast	Genre Bossalik Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Kirdane



جنس عجم (ذو الخمس) على العجم
Genre Ajam Zul khams (quinte) sur le Ajam



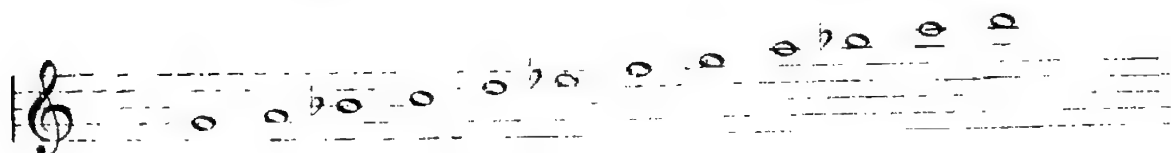
جنس بوسـلك (ذو الخمس) على الكيردانه	جنس بوسـلك (ذو الاربع) على النوا	جنس راسـت (ذو الخمس) على الراست	شورك (ذو الثلاث) على الراست
Genre Bossalik Zul khams (quinte) sur le kirdane	Genre Bossalik Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Rast	Chorak Zoussa- lace (tierce) sur le Rast



# مقام نهاوند Maqam Nahawand

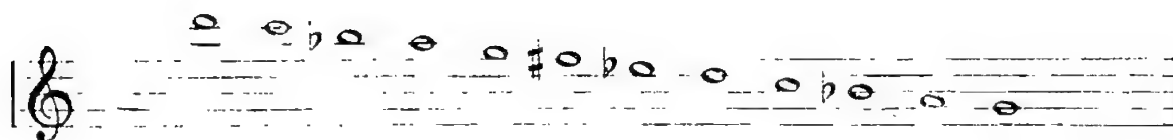
جنس نهاوند (ذوالخمس)  
على الت  
Genre Nahawand  
Zul khams  
(quinte) sur le  
Rast

جنس نهاوند (ذوالخمس)  
على الكردن  
Genre Nahawand  
Zul khams  
(quinte) sur le  
Kirdane



جنس نهاوند (ذوالخمس)  
على الجهاركة  
Genre Nahawand  
Zul khams  
(quinte) sur le  
Djaharkah

جنس نهاوند (١) ذو  
الخمس على الجهاركة  
Genre Nahawand  
Zul Khams  
(quinte) sur le  
Djaharkah



جنس نهاوند (ذوالخمس) على الكردن	جنس حجاز (ذو الاربعة) على التو	جنس نهاوند (ذوالخمس) على الراست
Genre Nahawand Zul khams (quinte) sur le Kirdane	Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	Genre Nahawand Zul khams (quinte) sur le Rast

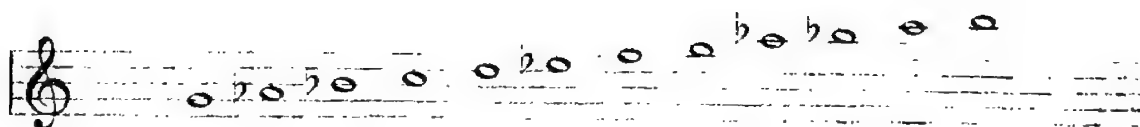
(١) تستبدل الفا ديزر بالفا ناتوريل (المجم)

(1) Le Fa # est remplacé par Fa (Adjam)

مقام کردی لی حجاز کار  
Maqam Kurdily Hidjazkar

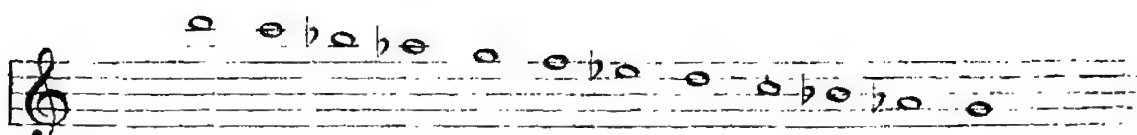
جنس کرد " (ذو  
الخمس) علی الراست  
Genre Kurde Zul  
khams (quinte)  
sur le Rast

جنس کرد (ذو الخمس)  
علی الکیران  
Genre Kurde Zul  
khams (quinte)  
sur le kirdane



جنس نه او ند (ذو الخمس)  
علی الجهارکاه

Genre Nahawand  
Zul khams  
(quinte) sur le  
Djaharkah



جنس کرد (ذو الخمس)  
علی الکیران  
Genre Kurde Zul  
khams (quinte)  
sur le Kirdane

جنس نه او ند (ذو الخمس)  
علی الجهارکاه  
Genre Nahawand  
Zul khams  
(quinte) sur le  
Djaharkah

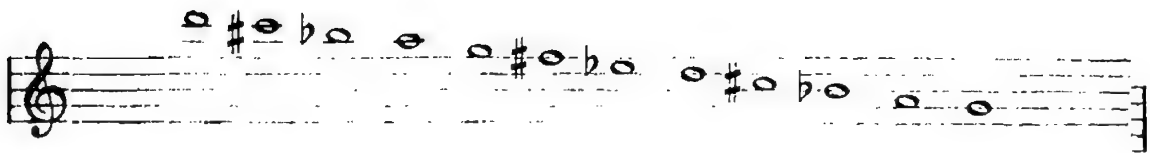
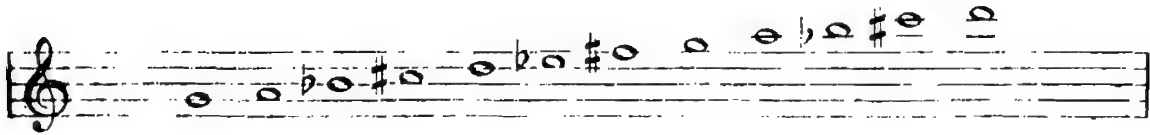
جنس کرد (ذو  
الارباع) علی الراست  
Genre Kurde  
Zul arbaa  
(quarte) sur  
le Rast

(۱) يقال کرد او کردی

(1) On dit kurde ou kurdy

مقام نواثر  
Maqam Nawaçar

جنس نواثر (ذو الخمس) على الراست	جنس حجاز (ذو الاربعة) على النوا	جنس نواثر (ذو الخمس) على الكردان
Genre Nawaçar Zul khams (quinte) sur le Rast	Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	Genre Nawaçar Zul Khams (quinte) sur le kirdane

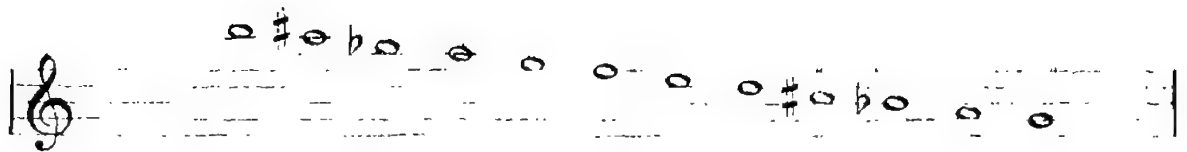
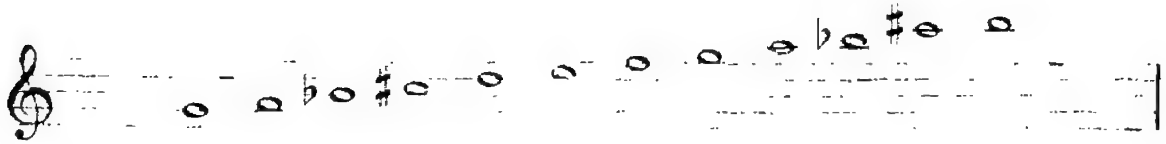


جنس نواثر (ذو الخمس) على الكردان	جنس حجاز (ذو الاربعة) على النوا	جنس نواثر (ذو الخمس) على الراست
Genre Nawaçar Zul Khams (quinte) sur le Kirdane	Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	Genre Nawaçar Zul Khams (quinte) sur le Rast

# مقام نكريز

## Maqam Nakriz

جنس نكريز (ذو الخمس) على الراست	جنس بوسلاك (ذو الاربع) على النوا	جنس نكريز (ذو الخمس) على الكردان
Genre Nakriz Zul Khams (quinte) sur le Rast	Genre Bossalik Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	Genre Nakriz Zul Khams (quinte) sur le kirdane

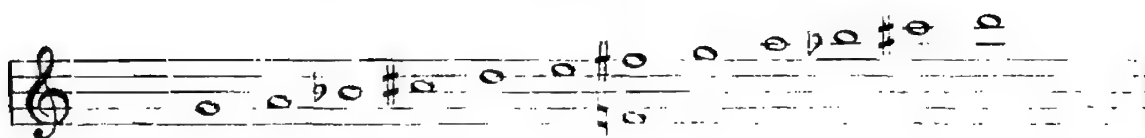


جنس نكريز (ذو الخمس) على الكردان	جنس بوسلاك (ذو الاربع) على النوا	جنس نكريز (ذو الخمس) على الراست
Genre Nakriz Zul Khams (quinte) sur le kirdane	Genre Bossalik Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	Genre Nakriz Zul Khams (quinte) sur le Rast

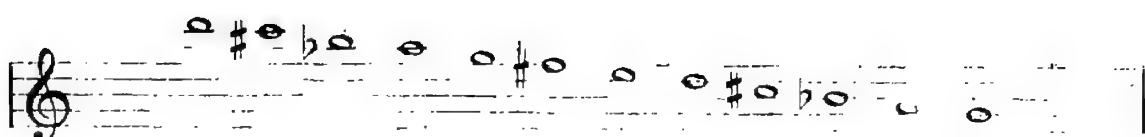
مقام بسندیدہ

Maqam Bassandidah

جنس نکریز (ذو الخمس) على النكر دان	جنس راس (ذو) الاربع على النوا	جنس نکریز (ذو الخمس) على النكر دان
Genre Nakriz Zul Khams (quinte) sur le Rast	Genre Rast Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	Genre Nakriz Zul khams (quinte) sur le Kirdane



جنس بوسلك (ذو) الاربع على النوا
Genre Bossalik Zul arbaa (quarte) sur le Nawa

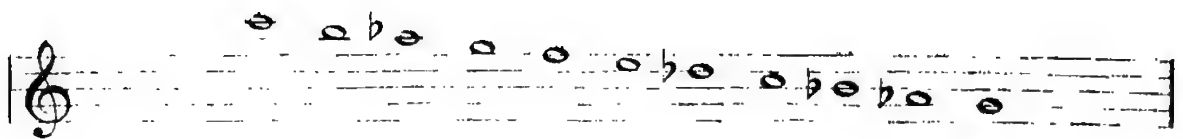
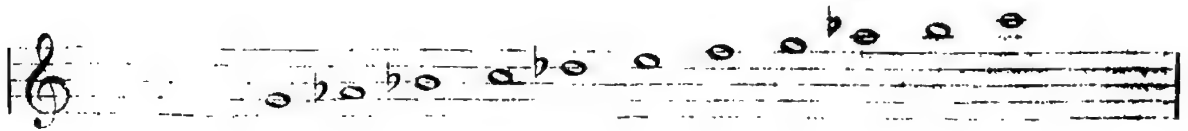


جنس نکریز (ذو الخمس) على النكر دان	جنس راس (ذو) الاربع على النوا	جنس نکریز (ذو) الخمس على الراس
Genre Nakriz Zul khams (quinte) sur le Kirdane	Genre Rast Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	Genre Nakriz Zul khams (quinte) sur le Rast

مقام طرز نوین

Maqam Tarz Nawine

جنس کرد (ذو الاربع) على الراست	جنس حجاز (ذو الخمس) على الجهاركاه	جنس حجاز (ذو الاربع) على الكردان
Genre Kurde Zul arbaa (quarte) sur le Rast	Genre Hidjaz Zul khams (quinte) sur le Djaharkah	Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Kirdane

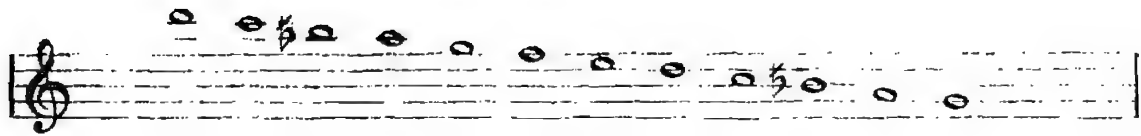


جنس کرد (ذو الاربع) على الكردان	جنس حجاز (ذو الخمس) على الجهاركاه	جنس کرد (ذو الاربع) على الراست
Genre Kurde Zul arbaa (quarte) sur le Kirdane	Genre Hidjaz Zul Khams (quinte) sur le Djaharkah	Genre Kurde Zul arbaa (quarte) sur le Rast

مقام رهاوی

Maaqm Rahawi

جنس رامت (ذوالخمس) على الراست	جنس رامت (ذو الاربع) على النوا	جنس رامت (ذو الخمس) على الكردان
Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Rast	Genre Rast Zul arbäa (quarte) sur le Nawa	Genre Rast Zul Khams (quinte) sur le kirdane

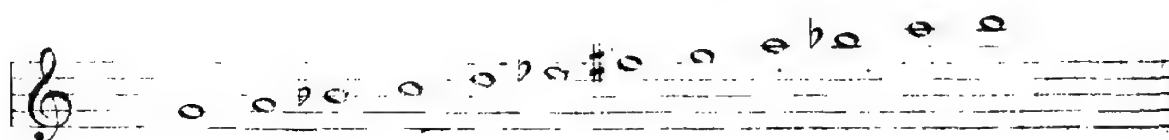


جنس رامت (ذوالخمس) على الكردان	جنس نهاوند (ذو الاربع) على النوا	جنس رامت (ذوالخمس) على الراست
Genre Rast Zul khams (quinte) sur le kirdane	Genre Naha- wand Zul arbäa(quarte) sur le Nawa	Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Rast

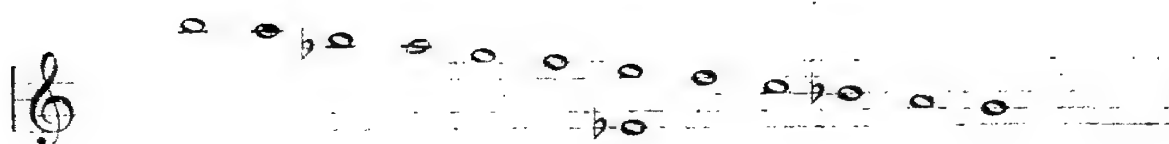
# مقام نهاوند کبیر

## Maqam Nahawand Kabir

جنس نهاوند (دو خمس) على الراست	جنس حجاز (دو) الاربع على النوا	جنس نهاوند (دو خمس) على الكردان
Genre Nahawand Zul Khams (quinte) sur le Rast	Genre Hijaz Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	Genre Nahawand Zul khams (quinte) sur le Kirdane



جنس بوسلك (دو) الاربع على النوا	جنس نهاوند (دو خمس) على الراست
Genre Bossalik Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	Genre Nahawand Zul khams (quinte) sur le Rast

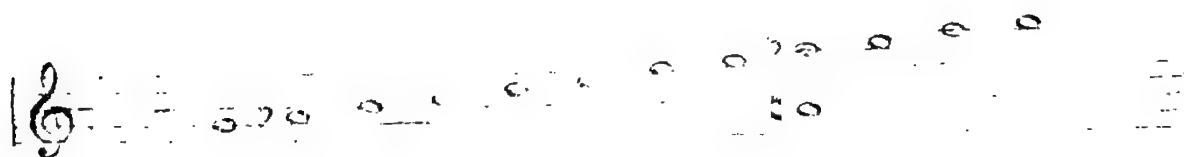


جنس نهاوند (دو خمس) على الكردان	جنس نهاوند (دو خمس) على الجهاركاه
Genre Nahawand Zul khams (quinte) sur le kirdane	Genre Nahawand Zul Khams (quinte) sur le Djaharkah

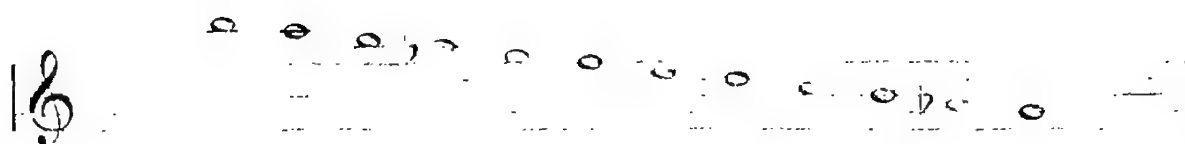


مقام زنك كلاه  
Maqam Zangulah

جنس حجاز (ذو الخمس) علي الكردان	جنس چهارگاه (ذو الخمس) علي الجهارگاه	جنس حجاز (ذو الخمس) علي الكردان
Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Rast	Genre Djaharkah Zul khams (quinte) sur le Djaharkah	Genre Hidjaz Zul khams (quinte) sur le Kirdane



جنس بوسلك (ذو الاربع)  
علي الحير  
Genre  
Bossalik Zul  
arbaa (quarte)  
sur le  
Mohayar

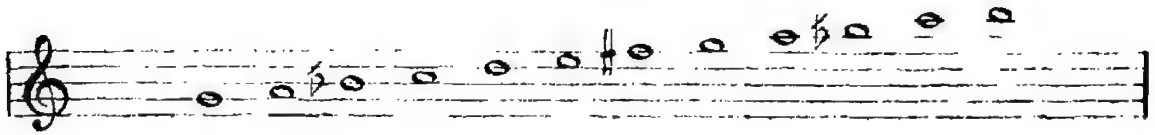


جنس حجاز (ذو الخمس) علي الكردان	جنس چهارگاه (ذو الخمس) علي الجهارگاه	جنس حجاز (ذو الاربع) علي التراست
Genre Hidjaz Zul khams (quinte) sur le kirdane	Genre Djaharkah Zul khams (quinte) sur le Djaharkah	Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Rast

# مقام كردان مصري

## Maqam Kirdane Masri

جنس راسـت (ذوالخمس) على الراست	جنس راسـت (ذو الاربع) على النوا	جنس راسـت (ذوالخمس) على الكردان
Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Rast	Genre Rast Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	Genre Rast Zul khams (quinte) sur le kirdane

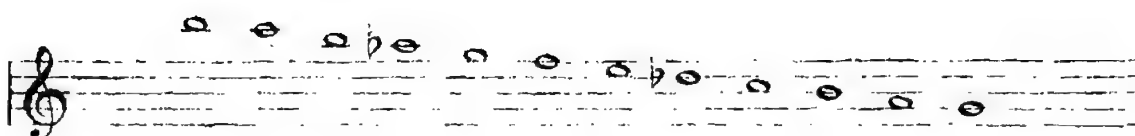


جنس راسـت (ذوالخمس) على الكردان	جنس راسـت (ذو الاربع) على النوا	جنس راسـت (ذوالخمس) على الراست
Genre Rast Zul khams (quinte) sur le kirdane	Genre Rast Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Rast

مقام نهاوند مرصع (سنبله نهاوند)

Maqam Nahawand Mourassaa (Sounbouiah Nahawande)

جنس نهاوند (دو) نارنج (علی الراست)	جنس حجاز (ذو الخمس) علی الجمارکاه	جنس حجاز (دو الخمس) علی الکردان
Genre Nahawand Zul arbaa (quarte) sur le Rast	Genre Hidjaz Zul Khams (quinte) sur le Djaharkali	Genre Hidjaz Zul Khams (quinte) sur le Kirdane



جنس نهاوند (دو) الاربع (علی الراست)	جنس حجاز (ذو الخمس) علی الجمارکاه	جنس حجاز (دو الخمس) علی الکردان
Genre Nahawand Zul arbaa (quarte) sur le Rast	Genre Hidjaz Zul Khams (quinte) sur le Djaharkah	Genre Hidjaz zul Khams (quinte) sur le kirdane

## مقام دلنیشین

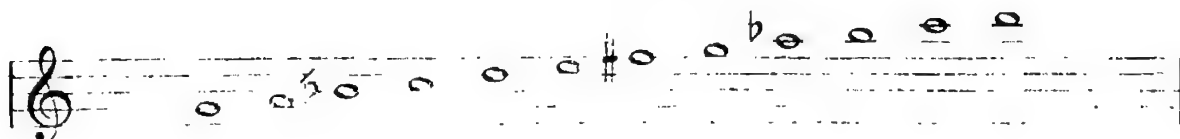
### Maqam Dilnicheine

جنس راست (ذو الخمس)  
على الراست

Genre Rast Zul  
Khams (quinte)  
sur le Rast

جنس صبا (ذو)  
لاربع) على الحسینی

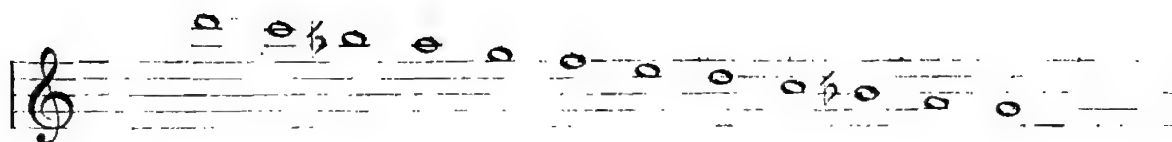
Genre Saba  
Zul arbaa  
(quarte) sur  
le Husseiny



جنس حجاز (ذو الخمس)  
على الكردان

Genre Rast  
Zul arbaa  
(quarte) sur le  
Nawa

Genre Hidjaz Zul  
Khams (quinte)  
sur le Kirdane



جنس راست (ذو الخمس)  
على الكردان

Genre Rast Zul  
Khams (quinte)  
sur le kirdane

جنس بوسلك (ذو)  
لاربع) على النوا

Genre Bos -  
salik Zul  
arbaa (quarte)  
sur le Nawa

جنس راست (ذو الخمس)  
على الراست

Genre Rast Zul  
khams (quinte)  
sur le Rast

المقامات التي تستقر على درجة الدوكاه

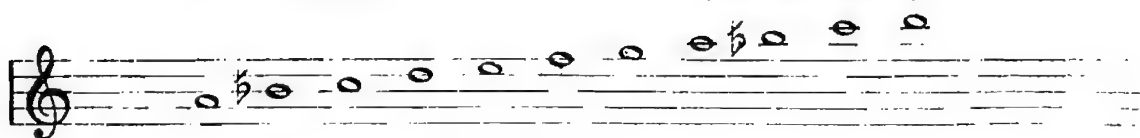
Maqamat ayant comme tonique la note Dougah



مقام بيّاتي

Maqam Bayati

جنس بيّاتي (ذوالخمس) على الدوكاه	جنس بيّاتي (ذو الاربع) على المحير
Genre Bayati Zul Khams (quinte) sur le Dougah	Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar



جنس نهاوند (ذو الخمس) على النوا
Genre Nahawand Zul khams (quinte) sur le Nawa

جنس جهاركاه (ذو الخمس) على الجهاركاه
Genre Djaharkah Zul Khams (quinte) sur le Djaharkah



جنس نهاوند (ذو الاربع) على المحير	جنس نهاوند (ذوالخمس) على النوا	جنس بيّاتي (ذو الاربع) على الدوكاه
Genre Nahawand Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar	Genre Nahawand Zul Khams (quinte) sur le Nawa	Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Dougah

(١) او جنس بيّاتي (ذو الاربع) على المحير  
(1) Ou Genre Bayti Zul arbaa (quarte) sur le mohayar

مقام صبا

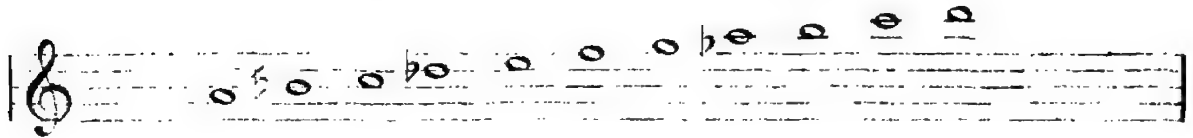
Maqam Saba

جنس صبا (ذوالخمس)  
على الدوكاه

Genre Saba  
Zul Khams  
(quinte) sur le  
Dougah

جنس حجاز (ذوالخمس)  
على الكردان

Genre Hidjaz  
Zul Khams  
(quinte) sur  
le Kirdane

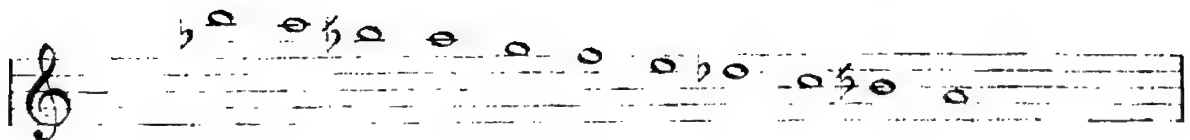


جنس حجاز (ذوالخمس)  
على الجهاركاه

Genre Hidjaz  
Zul khams  
(quinte) sur le  
Djaharkah

جنس صبا (ذو)  
الاربع) على الدوكاه

Genre Saba  
Zul arbaa  
(quarte) sur  
le Dougah



جنس صبا (ذو)  
الاربع) على المحير

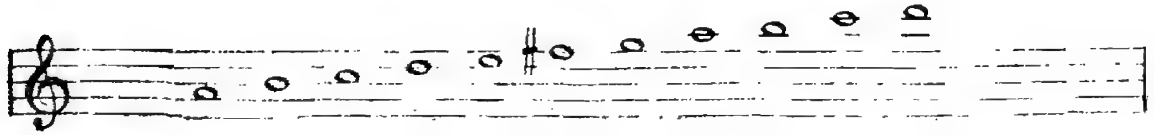
Genre Saba  
Zul arbaa  
(quarte) sur  
le Mohayar

جنس حجاز (ذوالخمس)  
على الجهاركاه

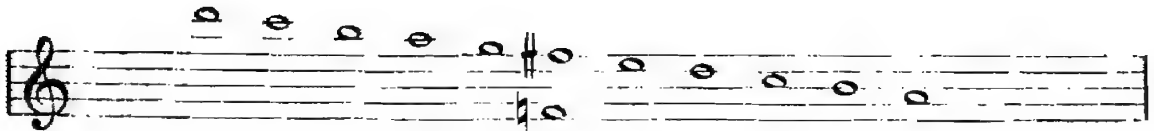
Genre Hidjaz  
Zul khams  
(quinte) sur le  
Djaharkah

مقام عشاق مصري  
Maqam Ouchaq Masri

جنس بوسلك (ذو الأربع) على الدوكاه	جنس ياتي (ذو الأربع) على الحسيني	جنس بوسلك (ذو الأربع) على المحبر
Genre Bossalik Zul arbaa (quarte) sur le Dougah	Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Hussein	Genre Bossalik Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar



جنس راست (ذو الخمس)  
على النوا  
Genre Rast Zul  
khams (quinte)  
sur le Nawa

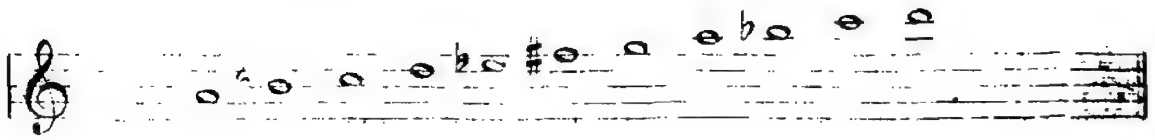


جنس بوسلك (ذو الأربع) على المحبر	جنس بوسلك (ذو الخمس) على النوا	جنس بوسلك (ذو الأربع) على الدوكاه
Genre Bossalik Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar	Genre Bossalik Zul khams (quinte) sur le Nawa	Genre Bossalik Zul arbaa (quarte) sur le Dougah

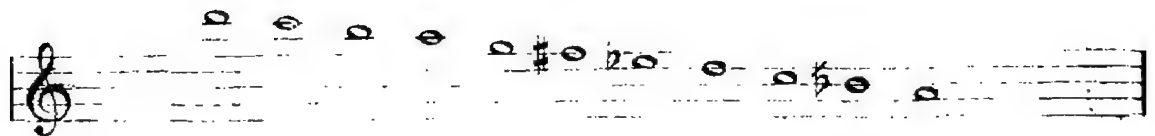
مقام قرجغار

Maqam Qargighar

جنس بیاتی (ذو الاربعة) على لدوكاه	جنس حجاز (ذو الخمس) على النوا	جنس کورد (ذو الاربعة) على المحير
Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Dougah	Genre Hidjaz Zul khams (quinte) sur le Nawa	Genre Kurde Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar



جنس حجاز (ذو الخمس) على النوا	جنس بیاتی (ذو الاربعة) على لدوكاه
Genre Hidjaz Zul Khams (quinte) sur le Nawa	Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Dougah

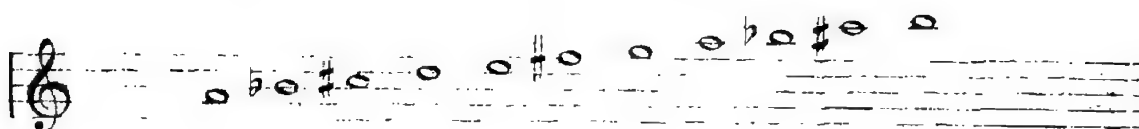


جنس نهاوند (ذو الخمس) على الكردان	جنس نکریز (ذو الخمس) على الجهارکاه
Genre Nahawand Zul Khams (quinte) sur le kirdane	Genre Nakriz Zul Khams (quinte) sur le Djaharkah



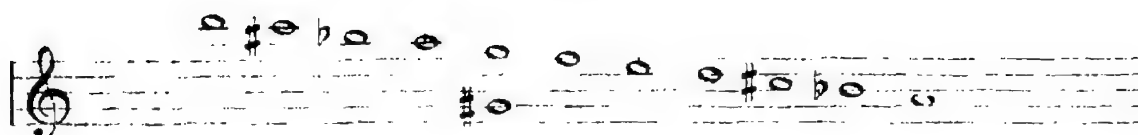
مقام حجاز  
Maqam Hidjaz

جنس حجاز (ذو الخمس) على الدوكاه	جنس بياتي (ذو) الارباع على الحبيبي	جنس حجاز (ذو) الارباع على الحبير
Genre Hidjaz Zul khams (quinte) sur le Dougah	Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Hussein	Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar



جنس راست (ذو الخمس) على النوا
Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Nawa

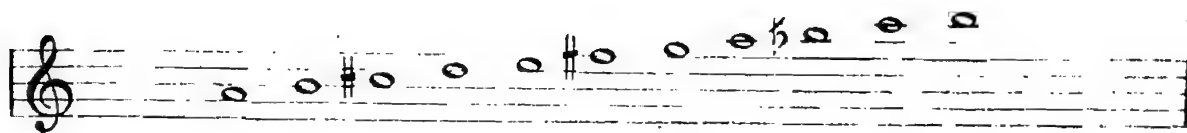
جنس بوسلاك (ذو الخمس) على النوا
Genre Bossalik Zul khams (quinte) sur le Nawa



جنس حجاز (ذو) الارباع على الحبير	جنس حجاز (ذو) الارباع على الحبيبي	جنس حجاز (ذو) الارباع على الدوكاه
Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar	Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Hussein	Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Dougah

## مقام أصفهان Maqam Asfahane

جنس راست (ذو الأربع) على الدوكاه	جنس راست (ذو الأربع) على النوا	جنس بياتي (ذو الأربع) على المحير
Genre Rast Zul arbaa (quarte) sur le Dougah	Genre Rast Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar



جنس بوسلك (ذو الخمس)  
على النوا

Genre Bossalik  
Zul khams  
(quinte) sur le  
Nawa

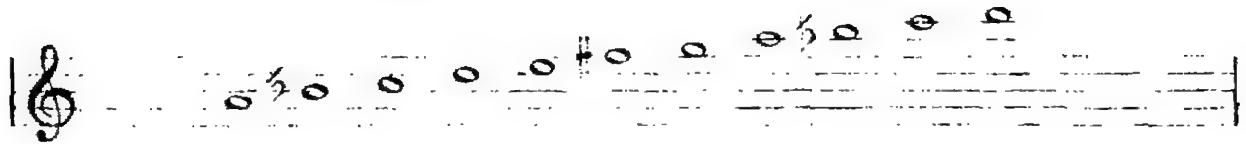


جنس بياتي (ذو الأربع) على المحير	جنس راست (ذو الأربع) على النوا	جنس بياتي (ذو الأربع) على الدوكاه
Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar	Genre Rast Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Dougah

## مقام حسيني

### Maqam Husseiny

جنس بياتي (ذو الارباع) على الدوگاه	جنس بياتي (ذو الارباع) على الحادي	جنس بياتي (ذو الارباع) على المعير
Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Dongah	Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Husseiny	Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar

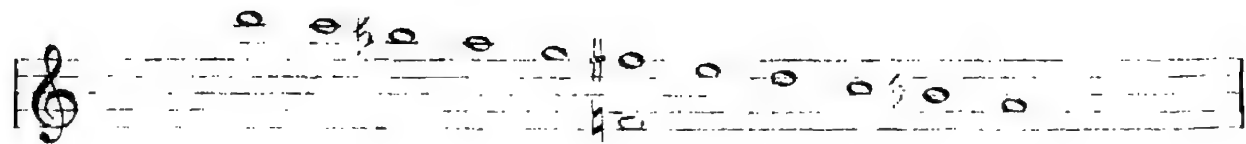


جنس راست (ذو الخمس)  
على النوا

Genre Rast Zul  
khams (quinte)  
sur le Nawa

جنس راست (ذو الخمس)  
على النوا

Genre Kurde Zul  
khams (quinte)  
sur le Nawa



جنس بياتي (ذو الارباع) على المعير	جنس بو-لاك (ذو الخمس) على النوا	جنس بياتي (ذو الارباع) على الدوگاه
Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar	Genre Bossalik Zul Khams (quinte) sur le Nawa	Genre Bayati Zul arabaa (quarte) sur le Dongah

# مقام مختار

## Maqam Mohayar

جنس بياتي (ذو الخمس) على الدوكاه	جنس بياتي (ذو الاربع) على الحسيني	جنس بياتي (ذو الاربع) على المحير
Genre Bayati Zul Khams (quinte) sur le Dougah	Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Hussein	Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar



مقام محمد

## Maqam Ajam

جس بیاتی (ذو  
الاربع) علی الدو کاه

Genre Bayati  
Zul arbaa  
(quarte) sur  
le Dougah

جنس عجم (ذو الخمس)  
على العجم

Genre Ajam Zul  
Khams (quinte)  
sur le Ajam



جنس چهارکاه (ذو  
الاربع) على الجهارکاه

Genre  
Djaharkah  
Zul arbaa  
(quarte) sur  
le Djaharkah

جنس کرد (ذو  
الاربع) على المحير

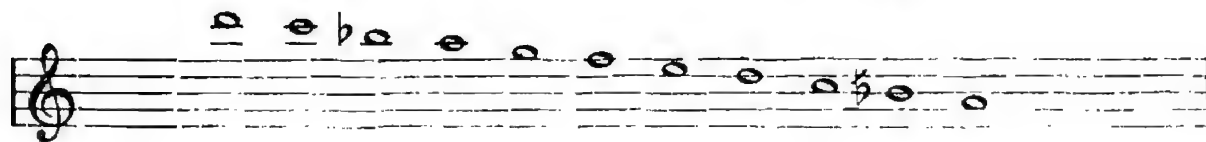
Genre Kurde  
Zul arbaa  
(quarte) sur le  
Mohayar

جنس عجم (ذو الحنص)  
على العجم

Genre Ajam Zul  
Khams (quinte)  
sur le Ajam

جنس بیانی (ذو  
الاربعم) علی الدوکار.

**Genre Bayati**  
**Zul arbaa**  
**(quarte) sur**  
**le Dougah**



جنس کرد (ذو الاربع) على المعبر

Genre Kurde  
Zul arbaa  
(quarte) sur  
le Mohayar

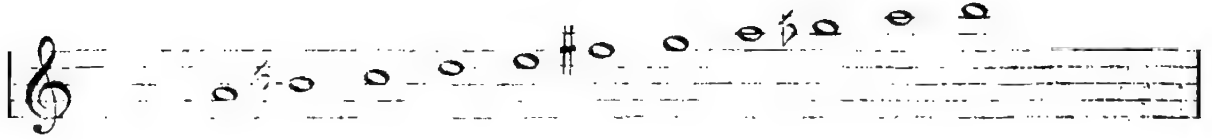
جنس چهارکاه (ذو  
الاربع) علی الجہارکاه،

Djaharkah  
Zul arbaa  
(quarte) sur  
le Djaharkah

## مقام طاهر

### Maqam Tahir

جنس بيّاتي (ذو الاربعة) على الدوكاه	جنس راست (ذو الخمسة) على النوا	جنس بيّاتي (ذو الاربعة) على المحير
Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Dougah	Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Nawa	Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar



مقام عرضبار

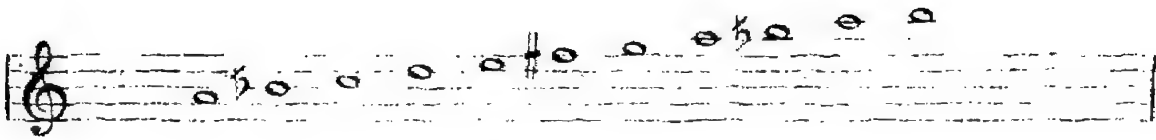
## Maqam Arzbar

جنس بیاتی (ذو)  
الاربع) علی الدوگاه

Genre Bayati  
Zul arbaa  
(quarte) sur  
le Dougah

جنس راست (ذوالخمس)  
علی زاکردان

Genre Rast Zul  
khamis (quinte)  
sur le kirdane



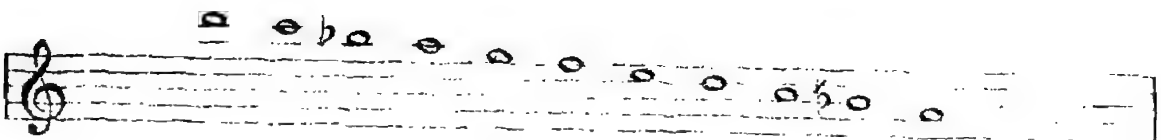
جنس چهارگاه (ذوالخمس)  
علی الجهارگاه

Genre Djaharkah  
Zul khamis  
(quinte) sur le  
Djaharkah

جنس بیاتی (ذو)  
الاربع) علی المعیر

Genre Bayati  
Zul arbaa  
(quarte) sur  
le Mohayar

جنس بیاتی (ذو)  
الاربع) علی الدوگاه  
Genre Bayati  
Zul arbāa  
(quarte) sur  
le Dougah



جنس کرد (ذو)  
الاربع) علی المعیر

Genre Kurde  
Zul arbaa  
(quarte) sur  
le Mohayar

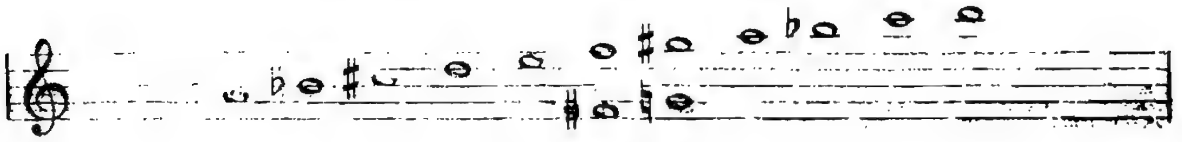
جنس چهارگاه (ذوالخمس)  
علی الجهارگاه

Genre Djaharkah  
Zul khamis  
(quinte) sur le  
Djaharkah

مقام شاهناز

Maqam Chahnaz

جنس حجاز (ذو الأربع) على الدوكاه	جنس حجاز (ذو الأربع) على الحسيني	جنس بوسلاك (ذوالخمس على المحير)
Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Dougah	Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Hussein	Genre Bossalik Zul khams (quinte) (sur le Mohayar

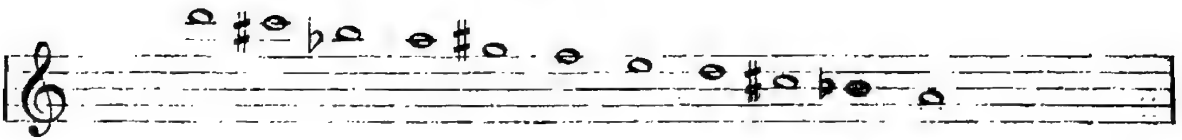


جنس راست (ذوالخمس)  
على النوا

Genre Rast Zul  
khams (quinte)  
sur le Nawa

جنس حجاز (ذو  
الأربع) على الحسيني

Genre Hidjaz  
Zul arbaa  
(quarte) sur le  
Hussein



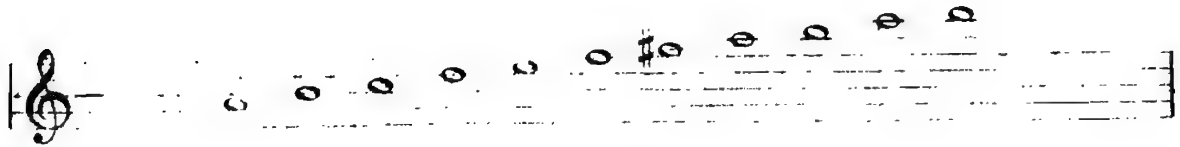
جنس حجاز (ذو الأربع) على المحير	جنس نكريز (ذوالخمس) على النوا	جنس حجاز (ذو الأربع) على الدوكاه
Genre Hidjaz zul arbaa (quarte) sur le Mohayar	Genre Nakriz Zul khams (quinte) sur le Nawa	Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Dougah



## مقام بوسلاك

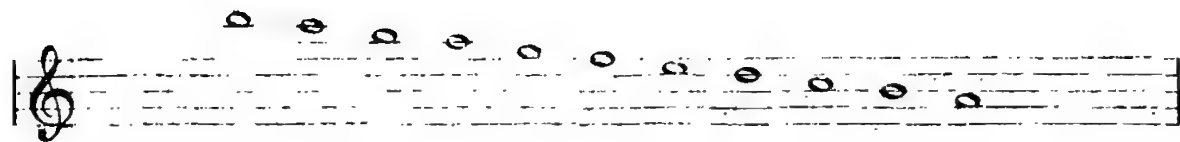
### Maqam Bossalik

جنس بوسلاك (ذو الاربع) على الدوكاه	جنس نكريز (ذو الخمس) على النوا	جنس بوسلاك (ذو الاربع) على المحير
Genre Bossalik Zul arbaa (quarte) sur le Dougah	Genre Nakriz Zul khams (quinte) sur le Nawa	Bossalik Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar



جنس حجاز (ذو  
الاربع) على الحسيني

Genre Hidjaz  
Zul arbaa  
(quarte) sur  
le Hussein



جنس بوسلاك (ذو الاربع) على النوا	جنس بوسلاك (١) (ذو الخمس) على النوا	جنس بوسلاك (ذو الاربع) على الدوكاه
Genre Bossalik Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar	Genre Bossalik (1) Zul khams (quinte) sur le Nawa	Genre Bossalik Zul arbaa (quarte) sur le Dougah

(١) او جنس راست (ذو الخمس) على النوا مستبدلا العجم بالانوح

(1) Ou Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Nawa en remplaçant Fa # (Ajam) par Fa # (Awge)

مقام صبا بوسلك

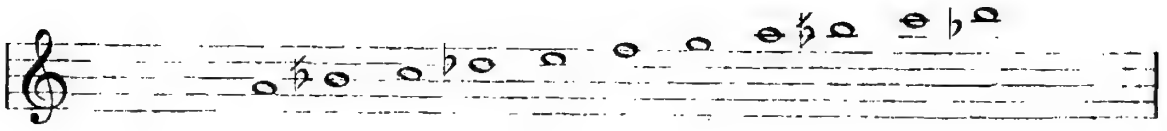
Maqam Saba Bossalik

جنس صبا (ذو الخمس)  
علي الدوكاه

Genre Saba  
Zul Khams  
(quinte) sur le  
Dougah

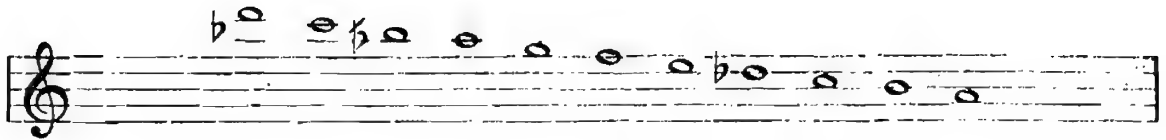
جنس صبا (ذو  
الاربع) علي المحير

Genre Saba  
Zul arbaa  
(quarte) sur  
le Mohayar



جنس حجاز (ذو الخمس)  
علي الجهاركاه

Genre Hidjaz  
Zul khams  
(quinte) sur le  
Djaharkah



جنس صبا (ذو  
الاربع) علي المحير

Genre Saba  
Zul arbaa  
(quarte) sur  
le Mohayar

جنس حجاز (ذو الخمس)  
علي الجهاركاه

Genre Hidjaz  
Zul khams  
(quinte) sur le  
Djaharkah

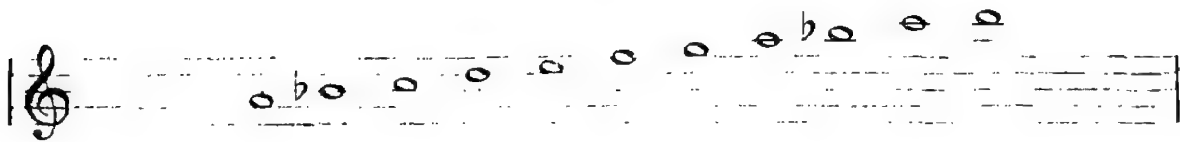
بوسلك (ذو  
الثلاث) علي  
الدوكاه

Bossalik  
Zussala-  
ce (tier-  
ce) sur le  
Dougah

# مقام کردی (۱)

## Maqam Kurdy<sup>(۱)</sup>

جنس کردی (ذو الاربع) علی الدوگاه	جنس نہاوند (ذو الخمس) علی النوا	جنس کردی (ذو الاربع) علی المحیر
Genre Kurdy Zul arbaa (quarte) sur le Dougah	Genre Nahawand Zul Khams (quinte) sur le Nawa	Genre Kurdy Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar



جنس کردی (ذو  
الاربع) علی الحسینی

Genre Kurdy  
Zul arbaa  
(quarte) sur  
le Husseiny

جنس کردی (ذو الاربع) علی المحیر	جنس نہاوند (ذو الخمس) علی النوا
Genre kurdy Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar	Genre Nahawand Zul Khams (quinte) sur le Nawa



جنس رامت (ذو الخمس)  
علی الکیردن

Genre Rast Zul  
khams (quinte)  
sur le Kirdane

جنس کردی (ذو  
الاربع) علی الدوگاه

Genre Kurdy  
Zul arbaa  
(quarte) sur  
le Dougah

(۱) Ondit kurdy ou kurde

(۱) يقال کردی او کرد

## مقام حسيني كغزار

Maqam Husseiny Gul Izar

جنس بياتي (دو)  
الاربع (على الدوكاه)

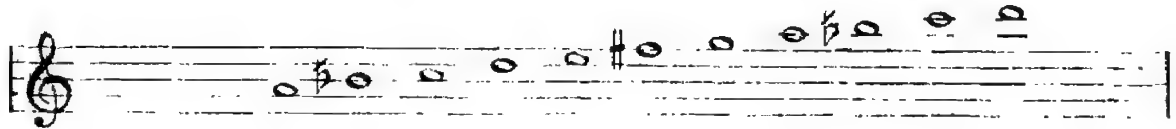
Genre Bayati  
Zul arbaa  
(quarte) sur  
le Dougah

جنس بياتي (دو)  
الاربع (على الحسيني)

Genre Bayati  
Zul arbaa  
(quarte) sur  
le Husseiny

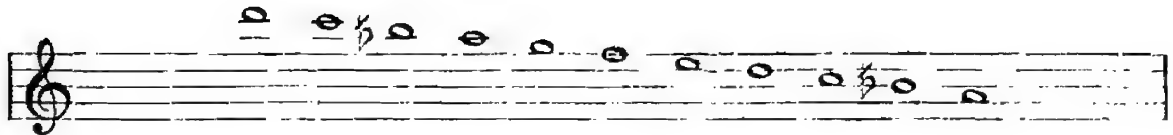
جنس بياتي (دو)  
الاربع (على المحير)

Genre Bayati  
Zul arbaa  
(quarte) sur  
le Mohayar



جنس بوسلك (١) (دو)  
الخمس (على النوا)

Genre Bossalik<sup>(1)</sup>  
Zul khams  
(quinte) sur le  
Nawa



جنس بياتي (دو)  
الاربع (على المحير)

Genre Bayati  
Zul arbaa  
(quarte) sur  
le Mohayar

جنس بياتي (دو)  
الاربع (على الحسيني)

Genre Bayati  
Zul arbaa  
(quarte) sur  
le Husseiny

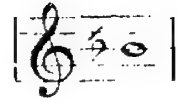
جنس بياتي (دو)  
الاربع (على الدوكاه)

Genre Bayati  
Zul arbaa  
(quarte) sur  
le Dougah

(١) او جنس حجاز (دو الخمس) على النوا  
(1) On Genre Hidjaz zul Khams (quinte) sur le Nawa

المقامات التي تستقر على درجة السيكاه

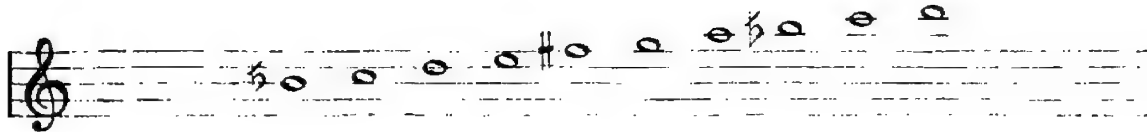
Maqamat ayant comme tonique la note Sigah



مقام سيكاه

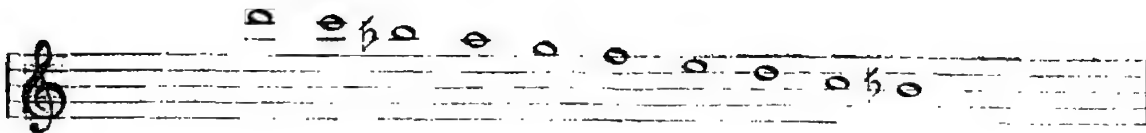
Maqam Sigah

سيكاه (دو) الثلاث على السيكاه	جنس راست (ذو الخمس) على النوا	سيكاه (دو) الثلاث على جواب السيكاه
Sigah Zussa- lace (tierce) sur le Sigah	Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Nawa	Sigah Zussa- lace (tierce) sur le Djawab Sigah



جنس راست (ذو الخمس)  
على الكردان

Genre Rast Zul  
khams  
(quinte) sur le  
Kirdane



جنس راست (ذو الخمس) على الكردان	جنس نهاوند (دو) الاربع على النوا	سيكاه (دو) الثلاث على السيكاه
Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Kirdane	Genre Nahawand Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	Sigah Zussa- lace (tierce) sur le Sigah

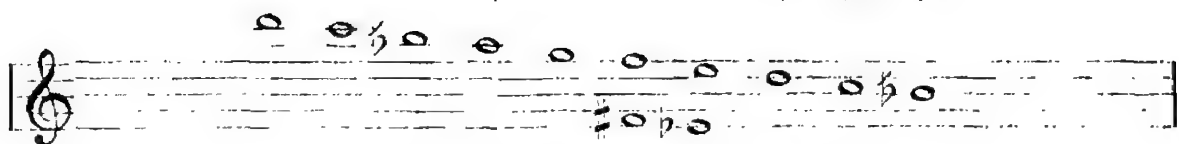
مقام هزّام  
Maqam Huzani

سيكاه (ذو الثلاث) على السيكاه Sigah Zussa- lace (tierce) sur le Sigah	جنس حجاز (ذو الخمس) على النوا Genre Hidjaz Zul Khams (quinte) sur le Nawa	سيكاه (ذو الثلاث) على جواب السيكاه Sigah Zussa- lace (tierce) sur le Djawab Sigah
---	--	--



جنس راست (١) (ذو الخمس) على الكردان Genre Rast + Zul khams (quinte) sur le Kirdane
---

جنس نهاوند (ذو الخمس) على النوا Genre Nahawand Zul Khams (quinte) sur le Nawa	سيكاه (ذو الثلاث) على السيكاه Sigah Zussa- lace (tierce) sur le Sigah
--	---



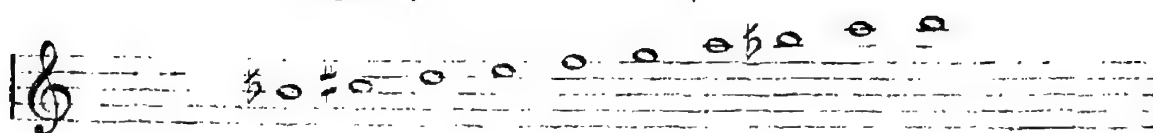
جنس راست (ذو الخمس) على الكردان Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Kirdane	جنس نكريز (ذو الخمس) على الجهاركاه Genre Nakriz Zul khams (quinte) sur le Djaharkah
---	--

(١) او جنس نهاوند (ذو الخمس) على الكردان

(1) Ou genre Nahawand Zul Khams (quinte) sur le kirdane

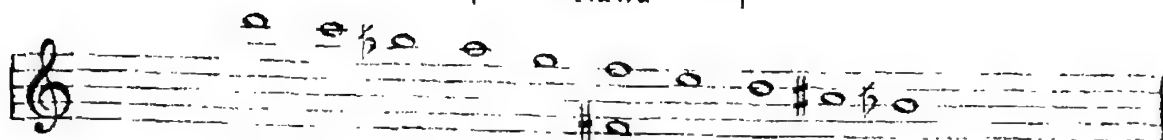
مقام مستعار  
Maqam Moustaar

مستعار (ذو الثلاث) على السيكاه	جنس نهاوند (ذو الخمس) على النوا
Mous- taar Zussa- lace (tierce) sur le Sigah	Genre Nahawand Zul Khams (quinte) sur le Nawa



جنس راست (ذو الخمس) على الكردان
Genre Rast Zul Khams (quinte) sur le Kirdane

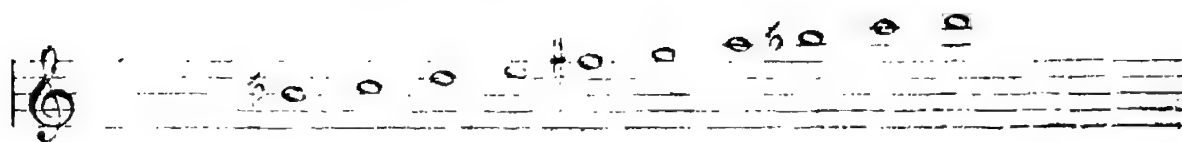
جنس نهاوند (ذو الخمس) على النوا
Genre Nahawand Zul khams (quinte) sur le Nawa



سيكاه (ذو الثلاث) على جواب السيكاه	جنس راست (ذو الخمس) على النوا	مستعار (ذو الثلاث) على السيكاه
Sigah Zussa- lace (tierce) sur le Djawah Sigah	Genre Rast Zul Khams (quinte) sur le Nawa	Mous- taar Zussa- lace (tierce) sur le Sigah

مقام مایه  
Maqam Mayah

سیگاه (ذو الثلاث) علی السکاه Sigah Zussa- lace (tierce) sur le Sigah	جنس بیاتی (ذو الاربع) علی الحسینی Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Husseiny
--	--



جنس راست (ذو الخمس) علی الکردان Genre Rast Zul Khams (quinte) sur le kirdane
---

جنس بیاتی (ذو الاربع) علی المحیر Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar
--



جنس راست (ذو الخمس) علی الکردان Genre Rast Zul khams (quinte) sur le kirdane	جنس نهایند (ذو الاربع) علی النوا Genre Nahawand Zul arbaa sur le Nawa	سیگاه (ذو الثلاث) علی السکاه Sigah Zussa- lace (tierce) sur le Sigah
--	--	--



المقامات التي تستقر على درجة الجهاركاه

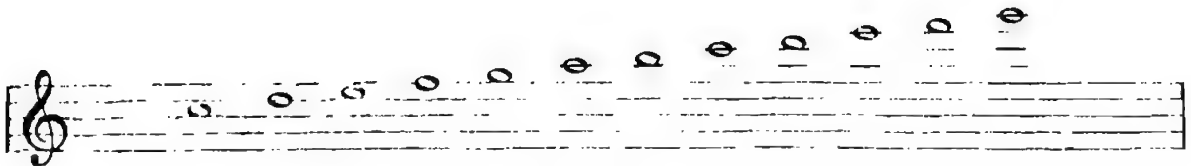
Maqamat ayant comme tonique la note Djaharkah



مقام جهاركاه

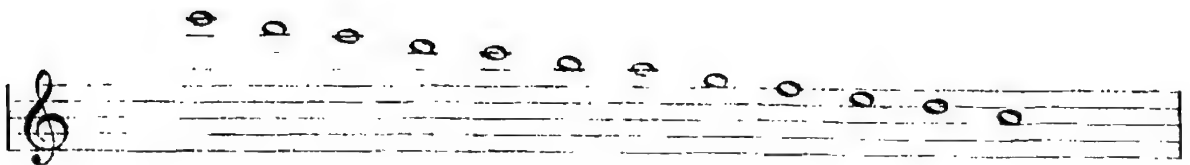
Maqam Djaharkah

جنس جهاركاه (ذو الخمس) على الجهاركاه	جنس جهاركاه (ذو الاربع) على الكردان	جنس جهاركاه (ذو الخمس) على جواب الجهاركاه
Genre Djaharkah Zul Khams (quinte) sur le Djaharkah	Genre Djaharkah Zul arbaa (quarte) sur le Kirdane	Genre Djaharkah Zul khams (quiute) sur le Djawab Djaharkah



جنس بوسلك (ذو  
الاربع) على الكردان

Genre  
Bossalik Zul  
arbaa (quarte)  
sur le Kirdane



جنس جهاركاه (ذو الخمس) على جواب الجهاركاه	جنس جهاركاه (ذو الاربع) على الكردان	جنس جهاركاه (ذو الخمس) على الجهاركاه
Genre Djaharkah Zul khams (quinte) sur le DjawabDjaharkah	Genre DjaharkahZul arbaa (quarte) sur le Kirdane	GenreDjaharkah Zul khams (quinte) sur le Djaharkah



# المقامات المستعملة في المغرب وبخاصة في تونس<sup>(١)</sup>

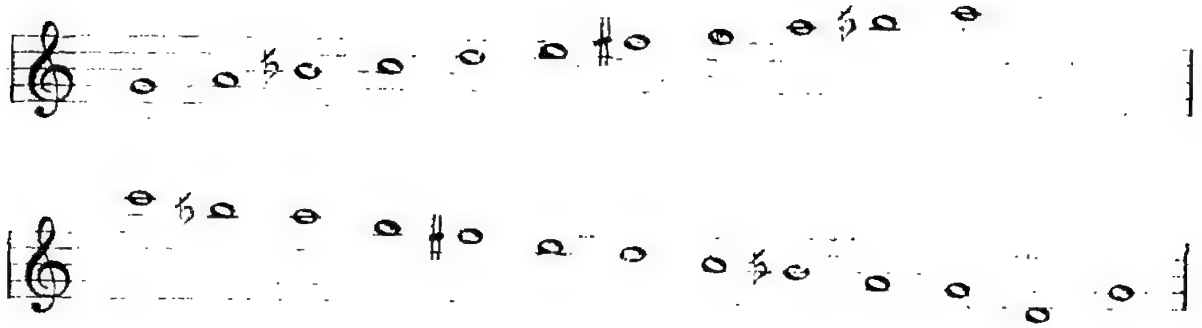
Maqamat employés chez les Maures  
et spécialement en Tunisie<sup>(1)</sup>

---

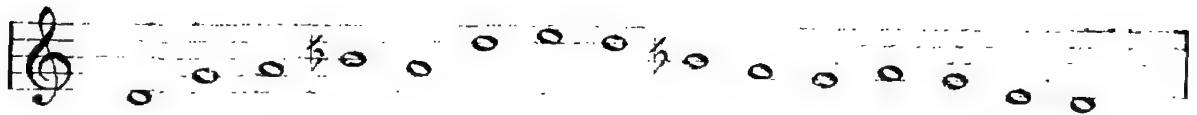
(١) انظر محضر الجلسة السابعة عشر من لجنة المقامات والايفاع والتأليف

(1) Voir Procès-verbal du 17e. Séance de la Commission des modes, des rythmes et de la composition.

طبيع (١) الذيل  
Tab'a (١) Ezzeil



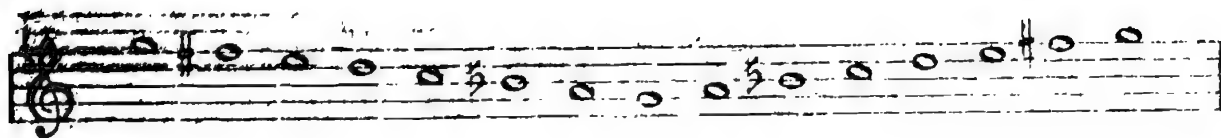
طبيع راست عبيدي  
Tab'a Rast Abidi



(١) المقام يسمى بتونس « طبيع »

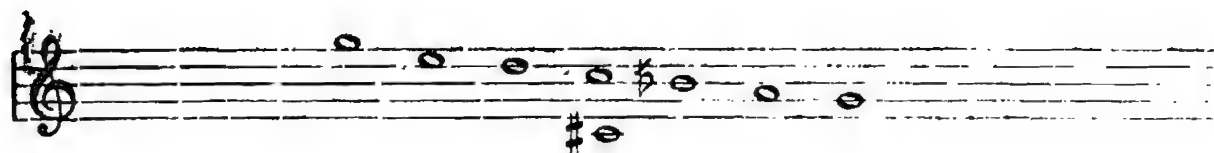
(1) A Tunis, le maqam est appelé « Tab'a »

طبع استهلان الذيل  
Tab'a Istihlal Ezzeil



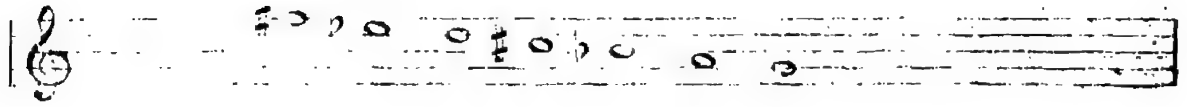
---

طبع رات الذيل  
Tab'a Rast Ezzeil



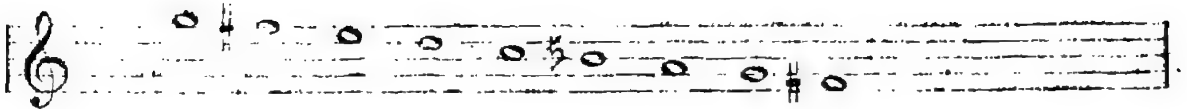
طبع مجنب الذيل (١)

Tab'a Mougannab. Ezzeil (١)



طبع العراق

Tab'a El Iraq



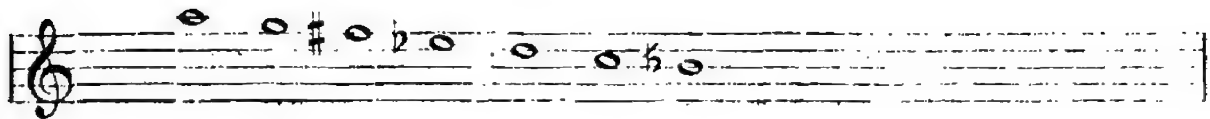
---

(١) ويسمى الآن براني راسـت الذيل      On l'appelle maintenant Barrani Rast Ezzeil

طبع الشرقي (١)  
Tab'a El Charqy<sup>(١)</sup>



طبع السیكاه  
Tab'a El Sigah

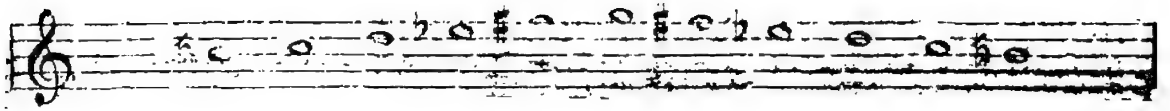


(1) On l'appelle maintenant Inqilab El Iraq

(١) ويسمى الآن انقلاب العراق

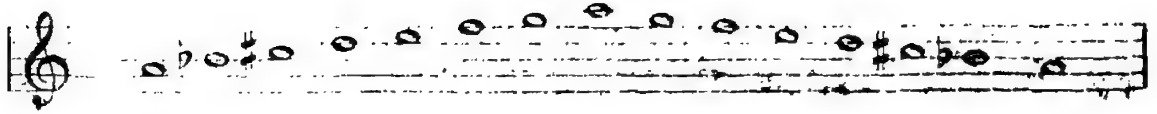
طبع انقلاب السيكاه

Tab'a Inqilab El Sigah



طبع الحجاز (١)

Tab'a El Hidjaz



(1) On l'appelle Zidane et Osboine

(١) ويسمى زيدان وأوسبوين



طبع الاصبهان

Tab'a El Asbahane



طبع الحسين

Tab'a El Husseine



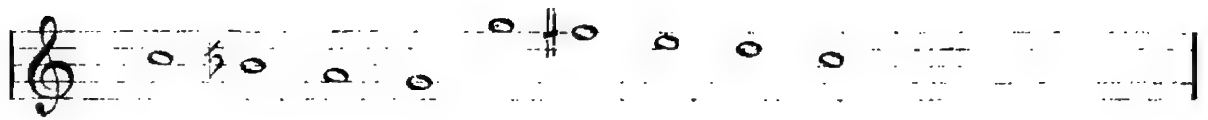
طبع الحسين اصل

Tab'a El Husseine Asl

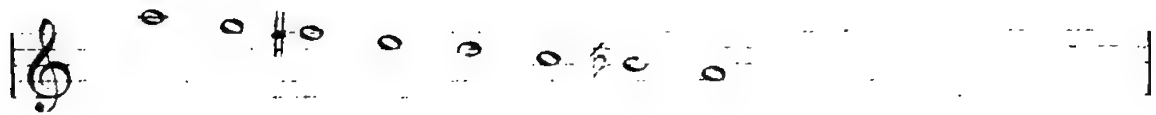


طبع المزموم

Tab'a El Mazmoum

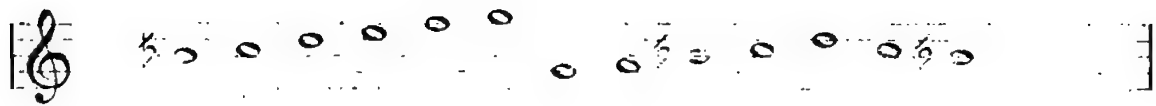


طبع عراق العجم  
Tab'a Iraq El Ajam

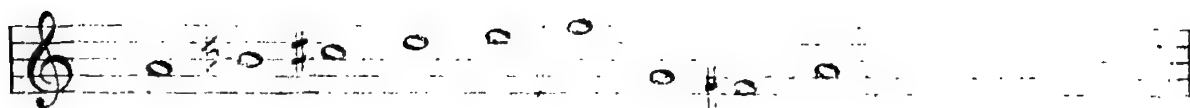


---

طبع المايه  
Tab'a El Mayah



طبع الرمل  
Tab'a El Ramal



---

طبع رمل المايه  
Tab'a Ramal El Mayah



### ٣ - لجنة السلم الموسيقي

#### التقرير العام

أخذت اللجنة في مباشرة أعمالها بالاجابة عن السؤال الأول من برنامج مباحثها، وهو بحث التجارب التي أجريت لاثبات مقادير الأبعاد السبعة للسلم الأساسي، ولاثبات قيمة الأربعة والعشرين صوتا التي يتكون منها السلم العام للموسيقى العربية.

وقد أدلى في بادئ الأمر بعض حضرات الأعضاء بآرائهم من الناحية النظرية، ثم أجريت تجارب عدة لقياس بعض أبعاد السلم فكانت النتيجة من الناحية العلمية لا تبعث على الرضاء، وقد استمعت اللجنة بعض الدواوين وبعض مقطوعات من السلم المصرى من فريق من الموسيقيين الذين استدعتهم لهذا الغرض فوافقوا على انطباقها على المقامات الشائعة في الموسيقى المصرية في الوقت الحاضر.

ثم أجريت هذه التجربة نفسها فيما يختص بالسلم الموسيقي في الموسيقيين السورية والتركية فكانت إجابة الموسيقيين المصريين أنها لا ترتاح إليها آراؤهم، وعلى الأخص مقام السيكاه الذى لوحظ أنه أعلى مما يجب.

ولما كانت مهمة هذه اللجنة قائمة على تقدير أبعاد السلم الموسيقي بالوسائل العملية الدقيقة، لا مجرد بحثها من الوجهة النظرية، قررت اللجنة تأليف لجنة فرعية من عدد محدود من الأعضاء يضم إليهم بعض الموسيقيين المشهود لهم بالكفاية الفنية ودقة السمع لتجرى أبحاثها في جو هادئ. وقد بدأت هذه اللجنة أعمالها بأن طلبت من حضرة مصطفى رضا بك أن يصلح قانونه طبقا لأبعاد السلم الموسيقي الأساسي، ثم قارن هذه الأبعاد الأستاذ محمود على فضلى أفندى بجهاز الصونومتر وطول وتره متر وهو من الأمعاء لتجنب اختلاف الأصوات بعد ضبط أصوات النفثات والوثوق من انطباقها على أصوات مقامات القانون بمعونة الموسيقيين الحاضرين. وقد استصوبت اللجنة أن تجرى التجربة على الصونومتر، كما أن اللجنة كانت دائما تتحقق من تطابق مطلق الوتر في الصونومتر لأساس المقام في القانون قبل كل تجربة، وقد استفدت هذه التجارب الدقيقة نحو سبع جلسات طويلة، وقد استلزم قياس بعض الأبعاد على مختلف المقامات تكرار التجربة أكثر من عشر مرات.

وقد قيست الأبعاد السبعة للسلم الأساسي كما قيست بعض الأبعاد الفرعية. أما فيما يختص بباقي الأبعاد فقد وافق الموسيقيون على مطابقتها للأبعاد السابق تقديرها من قبل، ولهذا اكتفت اللجنة باقرار مقاديرها.

إن الأرقام المعطاة من اللجنة تعبر عن قياس الجزء المهتر من الوتر مقدرا بالمليمتر ومستخلصا من متوسط مجموع التجارب التي أجريت ، وبهذا الطريق أمكن اللجنة تفادى الاختلافات الفردية الناشئة عن عوامل التعب أو العوامل الشخصية الأخرى أو التباين الطبيعي بين مختلف الأفراد في قوة إحساس السمع وفي ملكة التقدير مما يعبر عنه بالمعادلة الشخصية .

وقد دلت التجربة على أن قوة التقدير لدى الموسيقيين تكون في أحسن حالات الاحساس السمي عن مسافة مقدارها  $\frac{1}{3}$  تقريبا من مطلق الوتر الكامل .

وقد عمل للنتيجة الختامية لهذه التجارب بيان مرافق لهذا التقرير يحتوى على السلم العربى المصمرى المكون من أربعة وعشرين بعدا .

وقد ذكرت اللجنة بجانب هذا أبعاد السلم المعتدل اللوغارىتمى بنسبة  $2^{\frac{1}{12}}$  كما دوت أيضا مقادير أبعاد السلم الطبيعى وذلك بقصد الموازنة بين مقادير أبعاد هذه السلالم الثلاثة ومقارنة بعضها ببعض .

وقد اتخذت اللجنة أساسا للتقدير طبقة ( لا ) بديا بازون عدد ذبذباته ٤٣٥ ذبذبة وهو ما عدته مطابقا لمقام الحسينى .

وللاجابة عن السؤال الثانى من البرنامج وهو :

” إذا قسم الديوان إلى أربعة وعشرين بعدا متساويا لوجود علاقة ثابتة بينها ، فهل تتغير أصوات المقامات لدرجة تفقدها صفتها المميزة لها ؟ “

رأت اللجنة أن تصلح مقامات القانون على حسب السلم المعتدل مع مراعاة تقدير هذه الأبعاد بالحساب اللوغارىتمى على الصونومتر. وقد روى إجراء عملية التصليح من غير حضور الموسيقيين ، ثم استدعت اللجنة كلامهم على انفراد وأسمعتهم السلم وبعض مقطوعات صغيرة ، فكانت إجابتهم صريحة في عدم مطابقة أصوات هذا السلم للموسيقى المصرية. ثم أعيدت التجربة على أبعاد السلم الطبيعى مع مراعاة تعديل الـ ”سى“ الطبيعية بالسيكاه والـ ”سى“ الطبيعية بالأويج فكانت النتيجة مماثلة لما تقدمهها ، ولذا يلزم رفض السلم المعتدل والسلم الطبيعى والتمسك بالسلم المصرى الذى قيست أبعاده بما يستطاع من الدقة .

أما فيما يخص بمقامات كل من السلم التركى والسورى والعراقى فيجب بقاؤها على حالها بسيكاهها وأويجها المرتفعين .

ومن المحتمل أننا لو أعدنا هذه التجربة السابقة بعد إصلاح النانون طبقا لأبعاد صنى الدين أوجدنا اختلافا قليلا ، ولكنه كاف لأن تنفر منه الآذان المرهفة .

ويمكن تلخيص الاجابة عن السؤالين الأولين فيما يأتى :

إننا نواجه رأيين متباينين تباينا كبيرا :

الأول — إن إلزام الموسيقيين الذين اعتادوا سلما وليد التقاليد المتواترة قد ثبت نجاحه بما حازه من الاقبال ، أن يتبعوا سلما زائفا يعدّ فى الوقت الحاضر سابقا لأوانه وبعيدا عن جادة الصواب .

اعتراض — لم يقتنع بعض الأعضاء بصحة التجارب التى أجرتها اللجنة الفرعية معتبرين أن الأرقام التى نتجت عن هذه التجارب لم تكن متطابقة فى كل تجربة بل وجدت بينها فروق .

الاجابة — وردا على ذلك نقول إن التجارب الآتفة الذكر أجريت بأقصى ما يمكن من العناية ، وبغض النظر عن أن جهاز الصونومتر لم يبلغ من الدقة الدرجة المطلوبة ، نرى أن النتائج مع ذلك كانت قريبة جدا من الصحة ، وأن ماشوهد من الفروق الطفيفة بين تقدير أذن وأخرى إنما يرجع إلى عوامل طبيعية تختص بوظيفة السمع من الناحيتين الفسيولوجية والنفسية كما هى الحال فى وظيفة العين وغيرها من أعضاء الحس الأخرى . ولما كانت جميع التجارب الفسيولوجية والبيولوجية تدل على وجود مثل هذه الفروق ، كان خير وسيلة للحصول على أقرب النتائج للصحة أن تكرر التجارب ثم يستخلص متوسطها .

اعتراض ثان — تعليم هذا السلم يعتبر غير قائم على أسس وقواعد .

الاجابة — ولو أن هذا التعليم غير قائم على قواعد فإن نتائجها ليست سيئة جدا إذا نظرنا إلى عدد الفرق التى تعزف نفس الموسيقى ، على أنه من السهل ضبط هذا السلم بمجموعة من ( الديابازونات ) إن لم يوجد ( بيانو ) .

اعتراض ثالث — ليست الأبعاد متساوية فى مختلف المقامات .

الاجابة — لم يذكر لنا بالنسبة لمصر إلا مقام واحد له بعدان مختلفان ، وهذان البعدان مذكوران فى الجدول الملحق ، وحتى إذا كانت الأبعاد التى من هذا النوع كثيرة فإن تزال تلك الفروق الصغيرة موجودة فى كل سلم من ذى الأربعة والعشرين مقاما إلا إذا أريد توحيد الشكل فى جميع المقامات .

الثانى — يجب استعمال السلم المعتدل لأنه يسهل تعليم الموسيقى ويساعد على تطورها فى سبيل التوزيع .

اعتراض — إن الموسيقيين العصريين لا يقبلونه وسواء لدى المتعلمين أن يتلقوا هذا السلم أو ذاك ، على أن التوزيع للموسيقى ذات أرباع الأصوات سيكون دائما صعبا مهما كانت قيمة هذه الأرباع . وهذا فن جديد يجب إنشاؤه .

الاجابة — الغرض إعداد الموسيقى العربية للمستقبل .

الثالث — وهناك رأى ثالث يريد التوفيق بين الاثنين ويرى أن يستعمل الفنون السلم المتواتر ويختار للتعليم السلم المعتدل .

ويعترض على هذا بأن هذا السلم الثنائى يربك الأمور ، وقد يفسد حاسة السمع الموسيقية عند التلاميذ بحيث يقتل أحدهما الآخر إن قريبا وإن بعيدا .

الاجابة — من الموسيقيين من يقدر الموسيقى الشرقية والغربية وينتقل بسهولة بين الواحدة والأخرى .

وكان ثالث الأسئلة الموجهة إلى اللجنة : البحث فيما إذا كان فى الإمكان تسهيل تسمية الأصوات التى يتألف منها الديوان العربى ؟

وأعلن جميع الأعضاء الحاضرين أنه لا وجه لتغيير هذه الأسماء التاريخية والمستعملة عمليا سواء أكان ذلك فى الأصوات أم كان فى المقامات .

وكان السؤال الرابع : ما خير طريقة لتدوين الموسيقى العربية مع مراعاة أن أهم عناصرها الإيقاع ؟ تكتب الموسيقى من زمن بعيد بنفس طريقة كتابة الموسيقى الأوربية ماعدا علامات الديز والييمول التى تمثل أرباع الأصوات فانها تختلف قليلا . واتفق الأعضاء الحاضرون فى اللجنة على اختيار النظام الذى يستعمله كل من الميسو سترن عن الميسو جراسى ومتحف الأصوات بباريس ومعهد الكلام بجامعة باريس وهو ثلاث ديزات ، فى الأولى خط عمودى<sup>(١)</sup> وفى الثانية خطان<sup>(٢)</sup> وفى الثالثة ثلاثة خطوط<sup>(٣)</sup> .

وعن ييمول معكوسة<sup>(٤)</sup> ، و ييمول عادى<sup>(٥)</sup> ، و ييمول ذى خط رأسى عن يساره<sup>(٦)</sup> للتعبير عن ثلاثة أرباع المقام .

- 
- |     |    |           |               |      |
|-----|----|-----------|---------------|------|
| (١) | #  | رفع الصوت | $\frac{1}{4}$ | درجة |
| (٢) | #  | » »       | $\frac{1}{2}$ | »    |
| (٣) | ## | » »       | $\frac{3}{4}$ | »    |
| (٤) | b  | خفض الصوت | $\frac{1}{4}$ | »    |
| (٥) | b  | » »       | $\frac{1}{2}$ | »    |
| (٦) | bb | » »       | $\frac{3}{4}$ | »    |



ومن المعروف أن هذه الأرباع تقريبية فيما عدا السلم المعتدل ، ولما كانت الموسيقى تكتب من اليسار إلى اليمين واللغة العربية تكتب من اليمين إلى اليسار وجب تغيير اتجاه كتابة أحدهما عند الغناء بالألفاظ ، ورأت اللجنة أن الموسيقى المكتوبة من اليمين إلى اليسار صعبة القراءة جدا ، بينما الألفاظ العربية يمكن قراءتها في الاتجاهين ولا سيما إذا كان النص العربي العادي مطبوعا على حدة في إحدى صحائف القطعة وهو المتبع الآن . ويضم بعض المؤلفين إلى الكلمات العربية تحت العلامات الموسيقية كتابتها بحروف لاتينية .

وبقى موضوع الإيقاع وهو مجموع من التوقيعات تكون أحيانا قوية وأخرى ضعيفة يجب سماعها في خلال نغمة الفرقة (الأوركستر) وليس الإلقاء مقيدا بطبيعة الحال ومهما تعقدت الإيقاعات بسبب كثرتها أو أبعاد توقيعاتها فإن من الممكن إرجاعها إلى أقيسة أوروبية ، على أن يغير القياس في بعضها خلال زمن الإيقاع . وعلى هذا كان من الممكن الاحتفاظ بالأرقام الأوربية  $\frac{3}{4}$  و  $\frac{6}{8}$  و  $\frac{9}{8}$  الخ كما هو متبع .

وإنه أقرب إلى العربية وأكثر استرخاء لنظر الموسيقيين الأوروبيين أن تستعمل أيضا العلامات المنفرد عليها فوق الأصوات ، وهي شرطة للتك أي الصوت القوي ، وعلامة مستديرة للتم أي الصوت الضعيف وكذلك لفروع أقسامها . ويشار إلى الحركة دائما بالألفاظ الأوربية Andante, Presto, Allegro الخ وكذا رقم المترونوم (Metronome) وبقية العلامات الكلاسيك مستعملة أيضا .

وإنه لمن الخطأ أن نزع أن هذه النتائج الخاصة بالسؤالين الأخيرين قد اختيرت بالاجماع دون جدال ، فقد قامت خلافات لا يمكن التوفيق بينها كما حدث في موضوع السلم ومن المحتمل أن تتضح بعد قليل عند التصويت في المؤتمر ما

سكرتير اللجنة	رئيس اللجنة
أميل عريان	كولانجيت

جدول مرافق للتقرير العام للجنة السلم الموسيق

السلم المصري (تقرير اللجنة الفرعية للسلم)	السلم المعتدل	السلم الطبيعي	أبعاد قديمة	السلم العربي (أحمد أمين الديك أفندي)
١٠٠٠٠	١٠٠٠٠	١٠٠٠٠	١٠٠٠٠	١
٩٧١٢	٩٧١٦		٩٧٢٤	$\frac{١٠٢٤}{١٠٥٣}$
٩٤٧٨	٩٤٣٩		٩٤٩٢	$\frac{٢٤٣}{٢٥٦}$
٩١٧٥	٩١٧٠		٩١٦٦	$\frac{١١}{١٢}$
٨٩١٠	٨٩٠٩	$٨٨٨٨ \left( \frac{٨}{٩} \right)$	٨٨٨٩	$\frac{٨}{٩}$
٨٦٩٦	٨٦٥٦		٨٧٠٧	$\frac{١٢٨}{١٤٧}$
{ ٨٤٤٥	٨٤٠٩		٨٤٣٧	$\frac{٢٧}{٣٢}$
{ ٨٣٨٠				
٨١٧٥	٨١٧٠		٨١٤٨	$\frac{٢٢}{٢٧}$
٧٩٧٨	٧٩٣٧	$٨٠٠٠ \left( \frac{٤}{٥} \right)$	٨٠٠٠	$\frac{٤}{٥}$
٧٧٤٨	٧٧١٢		٧٧٧٧	$\frac{٧}{٩}$
٧٥٠٠	٧٤٩٢	$٧٥٠٠ \left( \frac{٣}{٤} \right)$	٧٥٠٠	$\frac{٣}{٤}$
٧٣٢٠	٧٢٧٩		٧٢٩١	$\frac{٣٥}{٤٨}$
٧١١١	٧٠٧٢		٧١١٩	$\frac{٧٢٩}{١٠٢٤}$
٦٨٨١	٦٨٧٠		٦٩١٣	$\frac{٥٦}{٨١}$
٦٦٦٦	٦٦٧٥	$٦٦٦٦ \left( \frac{٢}{٣} \right)$	٦٦٦٦	$\frac{٢}{٣}$
٦٥٢٤	٦٤٨٥		٦٥٣٠	$\frac{٣٢}{٤٩}$
٦٣١٠	٦٣٠٠		٦٣٢٨	$\frac{٨١}{١٢٨}$
٦٢٧٠				
٦١١٦	٦١٢١		٦١١١	$\frac{١١}{١٨}$
٥٩٤٠	٥٩٤٧	$٦٠٠٠ \left( \frac{٣}{٥} \right)$	٥٩٢٥	$\frac{١٦}{٢٧}$
٥٧٨٩	٥٧٧٨		٥٧٦٩	$\frac{١٥}{٢٦}$
٥٥٨٠	٥٦١٣		٥٥٥٥	$\frac{٥}{٩}$
٥٤٥٠	٥٤٥٣		٥٤٥٤	$\frac{٦}{١١}$
٥٣٢٠	٥٢٩٨	$٥٣٢٣ \left( \frac{٨}{١٥} \right)$	٥٣٣٣	$\frac{٨}{١٥}$
٥١٢٠	٥١٤٧		٥١٤٢	$\frac{١٨}{٣٥}$
٥٠٠٠	٥٠٠٠	$٥٠٠٠ \left( \frac{١}{٢} \right)$	٥٠٠٠	$\frac{١}{٢}$

## محضر جلسات اللجنة الفرعية للجنة السلم الموسيقى

( من ١٩ الى ٢٤ من مارس سنة ١٩٣٢ )

عقدت اللجنة الفرعية المؤلفة برئاسة الأب كولانجيت وعضوية حضرات : مصطفى بك رضا ، والبارون كارادى فو ، والشيخ درويش الحريري ، وداود حسنى أفندى ، وجميل أفندى عويس ، ومحمود على فضلى أفندى ، سبع جلسات — وقد بدئ بقياس أبعاد مقام الراست من قانون مصطفى بك رضا على أحد أوتار أكتوكورد الأستاذ نجيب نحاس ، ف لوحظ تضارب فى بعض النتائج ، لاسيما الكردان الذى هو جواب الراست ، إذ وجد على مسافة تخالف كثيرا رقم ٥٠ ( الذى هو نصف وتر الأكتوكورد ) فعدل عن استعماله ، وتقرر الاستعانة بصونومتر أميل عريان أفندى ، على أن يسوى على أحد أوتار القانون . وقد أجريت تجربة تمهيدية سريعة لبيان صلاحية هذا الصونومتر ؛ وضبط مطلق وتره ، وطوله ١٠٠ سنتيمتر على صوت الراست ، ووجد أن طول ٧٥ سنتيمترا يعطى الجهاركاه ، وطول ٥٠ سنتيمترا يعطى الكردان . وبعد ذلك أجريت عدة تجارب فى جلسات متعاقبة لضبط أبعاد مقام الراست طبقا لتصليح مصطفى بك رضا ، وبموافقة الأساتذة الموسيقيين المحترفين ، فكان متوسط الأبعاد التى توصلت إليها اللجنة هى :

راست	١٠٠
دوكاه	٨٩,١٠
سيكاه	٨١,٧٥
جهاركاه	٧٥
نوا	٦٦,٦٦
حسنى	٥٩,٤٠
عراق	٥٤,٥٠

وعند غياب بعض حضرات الأساتذة الموسيقيين ، كان يسمع بحضور الأستاذ منصور أفندى عوض أو الأستاذ سامى أفندى الشوا لأخذ رأيهما فى ضبط الأصوات .



وقد قام محمود على فضل أفندى بإجراء حساب هذه الأصوات فكانت قيمة أبعاد الأصوات في السلم المصرى العملى كالآتى :

٦٨٨١	... .. تك حجاز	١٠٠٠٠	... .. راست
٦٦٦٦	... .. نوا	٩٧١٢	... .. نيم زیر كوله
٦٥٢٤	... .. نيم حصار	٩٤٧٨	... .. زیر كوله
٦٣١٠	... .. حصار	٩١٧٥	... .. تك زیر كوله
٦١١٦	... .. تك حصار	٨٩١٠	... .. دو كاه
٥٩٤٠	... .. حسنى	٨٦٩٦	... .. نيم كورد
٥٧٨٩	... .. نيم عجم	٨٤٤٥	... .. كورد
٥٥٨٠	... .. عجم	٨١٧٥	... .. سيكاه
٥٤٥٠	... .. أويج	٧٩٧٨	... .. نيم بوسه لك
٥٣٢٠	... .. نيم ماهور	٧٧٤٨	... .. بوسه لك
٥١٢٠	... .. ماهور	٧٥٠٠	... .. جهار كاه
٥٠٠٠	... .. كردان	٧٣٢٠	... .. نيم حجاز
		٧١١١	... .. حجاز

وبعد ذلك اقترح الأب المحترم كولانجيت أن يسوى قانون مصطفى بك رضا على مقام راست مقتضى أبعاد السلم المقسم إلى أربعة وعشرين ربعا متساوية ، لاستطلاع رأى حضرات الموسيقيين المحترفين فيما إذا كان التصليح يروق لهم مع بيان مواضع النقص والزيادة . وبعد إتمام التصليح استدعى حضرات جميل أفندى عويس ، ومنصور أفندى عوض والأستاذ محمد فتحى ، والشيخ درويش الحريرى ، وسامى أفندى الشوا . كل على انفراد ، لأخذ رأيه فى هذه الأصوات . وكان مصطفى بك رضا قد عارض هذه الفكرة مقدما . وكانت النتيجة أن وافق الأستاذ منصور عوض موافقة عامة على التصليح ، ولكن قرر الباقون بالاجماع زيادة صوتى السيكاك والعراق قليلا ، وبالأغلبية على زيادة صوت النوا كثيرا . وقد روى عمل مراجعة عامة من حين لآخر بين أصوات الصونومتر والقانون للتأكد من عدم حدوث أى تغيير . وقد اقترح محمود على فضل أفندى إجراء نفس التجربة على السلم الطبيعى ، أى يصلح مقام راست أيضا لمقتضى السلم الطبيعى ، ويستطلع رأى حضرات الموسيقيين فيه ، وقد قدم الأستاذ محمد فتحى الأرقام التى تمثل الوتر الذى يولد أصوات المقام المذكور ، وأصلح قانون مصطفى بك رضا بمقتضاه ، ثم أخذ رأى مصطفى بك رضا ، ثم رأى حضرات

جميل أفندي عويس ، وداود أفندي حسنى ، والشيخ درويش الحريرى ، وسامى الشوافندى ، وكامل الخلعى أفندى ، كل على انفراد ، فكانت النتيجة إجماعهم على نقص صوت الحسينى ، وإقرار الأغلبية على نفس الدوكاه والسيكاه والعراق وزيادة الجهاركاہ . وأعيدت التجارب فى السلمين المعتدل والطبيعى بحضور الموسيقيين ، وفيما يلى حساب أصوات هذين السلمين .

السلم المعتدل	السلم الطبيعى	
١٠٠٠٠	١٠٠٠٠	راحت
٨٨٨٨	٨٩٠٩	دوكاه
٨١٨١	٨١٧٠	سيكاه
٧٥٠٠	٧٥٩٢	جهاركاہ
٦٦٦٦	٦٦٧٥	نوا
٦٠٠٠	٥٩٤٧	حسينى
٥٤٥٤	٥٤٥٣	عراق

ويرافق هذا جداول تبين جميع الأقيسة (\*) التى أخذت بموافقة الأساتذة الموسيقيين المحكمين ٢

رئيس اللجنة

سكرتير اللجنة الفرعية

كولا بنيت

محمود على فضلى

(\*) ذكرت هذه الأقيسة فى الجداول المرافقة للتقرير العام للجنة السلم الموسيقى (صفحة ٣٣٦) .

## ٤ - لجنة التعليم الموسيقي

### التقرير العام

إن رغبة الحكومة المصرية في رفع مستوى الثقافة الموسيقية العامة وحرصها على إنبات نشء البلاد نباتا موسيقيا حسنا حدا بها إلى تخصيص لجنة دولية من بين لجان المؤتمر ، من بينهم أساتذة أجلاء يزاولون التعليم الموسيقي بأكبر جامعات العالم ، بالنظر في تنظيم التعليم الموسيقي ووضعه على أسس علمية متينة .  
وتألف هذه اللجنة من :

- حضرة الدكتور محمود أحمد الحفنى ... مفقش الموسيقى بوزارة المعارف العمومية وسكرتير عام المؤتمر ... رئيسا .  
جناب المسيو كوستاكي ... الأستاذ بمعهد الموسيقى الشرقى بمصر ... سكرتيرا .  
جناب الأستاذ شانتفوان ... سكرتير عام معهد الموسيقى الوطنى بباريس .  
جناب الأستاذ هابا ... أستاذ بمعهد الموسيقى ببراج .  
جناب الأستاذ هندميت ... الأستاذ بمدرسة الموسيقى العليا ببرلين .  
مدام لافرنى ... من معهد علم الأصوات بالسربون .  
جناب الأستاذ رابو ... مدير معهد الموسيقى الوطنى بباريس .  
جناب الأستاذ الدكتور زاكس ... أستاذ الموسيقى بجامعة برلين ومدير متحف الآلات الموسيقية .  
جناب الأستاذ سالازار ... ناقد ومؤلف موسيقى .  
جناب الأستاذ الدكتور فيليز ... أستاذ الموسيقى بجامعة فينا ودكتور " شرف " من جامعة أكسفورد .  
جناب الأستاذ الدكتور وولف ... أستاذ الموسيقى بجامعة برلين ومدير القسم الموسيقي بدار الكتب الحكومية .  
حضرة الأستاذ رءوف يكتا بك ... أستاذ بمعهد الموسيقى باستامبول .  
جناب الأستاذ زامبيرى ... الأستاذ بمعهد الموسيقى بميلانو وجامعة بافيا .  
حضرة أمين الديك أفندى ... عضو مجلس إدارة معهد الموسيقى الشرقى .  
جناب المسيو كانتونى ... مدير دار الأوبرا الملكية .  
حضرة صفر على أفندى ... الوكيل الفنى لمعهد الموسيقى الشرقى .  
حضرة الأستاذ محمود زكى أفندى ... عضو مجلس إدارة معهد الموسيقى الشرقى .  
حضرة مصطفى رضا بك ... رئيس معهد الموسيقى الشرقى .

وقد استرعى نظر اللجنة بوجه خاص في أثناء بحثها في المسائل الفنية مسألة تثقيف النشء ثقيفا موسيقيا ، فان منهم من سيلقى على عاتقه في المستقبل أعباء هذا الفن والنهوض به نهوضا قوميا . لذلك بدأت اللجنة عملها بدرس الاحصاءات ( المرافقة لهذا التقرير ) التي تبين الحالة الموسيقية بالقطر المصري :

### أولا — دراسة الاحصاءات

لقد اتضح من مقارنة الاحصاءات أن الذين يدرسون الموسيقى الغربية من المصريين والأجانب في القطر المصري يزيد عددهم على عدد الذين يدرسون الموسيقى العربية ، وهو أمر يستوجب النظر في حماية الفن العربي ومعالجة أسباب عدم الاقبال عليه ، إذ تبين أن :

٢٣٨٤ يدرسون موسيقى غربية

١٧٨٩ » » عربية

ومن ذلك يتجلى موضع الخطر المحدق بالموسيقى العربية . ومن مقارنة عدد الذين يتعلمون الموسيقى من المصريين بنظرائهم من الأجانب ظهر جليا أن عدد المصريين يزيد على ثلثي مجموع المتعلمين ، ونسبة المعلمين المصريين إلى المعلمين الأجانب كنسبة ٣ إلى ٥ وهى نسبة تشعر بالخطر وتدعو إلى شدة الحاجة إلى التعجيل بإنشاء معهد منظم لمعلمي الموسيقى العربية ومعلماتها .

ثم قورن عدد من يتعلمون الموسيقى من البنات والبنين المصريين فدلّت المقارنة على أن نسبة البنين إلى البنات كنسبة ٥ إلى ٣ وترى اللجنة أن هذه النسبة التي تبين قلة عدد من يتعلمن من البنات لا تطمئن ولا تبشر بترويض الأسرة المصرية والبيئة المنزلية بالغناء الموسيقى الذي يكفل لأهميات المستقبل تنشئة شباب يتعشق الموسيقى وتنطبع في نفسه مواهبها .

ولقد تجلّى للجنة عند دراسة إحصاء تعليم الموسيقى بمدارس الحكومة التي تقرر فيها هذا التعليم إلزاميا من بدء هذا العام الدراسي أن عدد من يتعلم الموسيقى من البنات يربى على عدد البنين . واللجنة تظن ارتياحها لذلك وتوافق على وجوب تشجيع هذه الخطة والمضى فيها . وببحث اللجنة في إحصاء الآلات اشتهرت في التعليم الموسيقى في مصر فراعها كثرة انتشار البيانو والآلات النفخ ، دون بقية الآلات الوطنية كالعود والقانون . فقررت اللجنة مناشدة الحكومة أن توجه عنايتها إلى تشجيع الآلات الوطنية وإذاعتها بين جمهور المتعلمين .



## ثانياً — التثقيف الموسيقى في مصر

”هل يعمم التثقيف الموسيقى في مصر ؟ وفي أية سن يكون هذا التعميم ؟  
”وما الغرض منه ؟ وما وسائله ؟

قررت اللجنة بالاجماع :

أولاً — الموافقة على وجوب تعميم الثقافة الموسيقية بمصر .

ثانياً — أن يبدأ من أدنى فصول رياض الأطفال وما يوازيها ، وأن يستمر التعليم إلى نهاية الدراسة الثانوية .

والغرض من تعميم هذه الثقافة :

( أ ) استكمال الثقافة العامة .

( ب ) أن تكون أساساً للتقدم الفني للأمة في المستقبل .

( ج ) تكوين الروح الموسيقية في الشعب وتمكين النهضة الفنية من الازدهار .

( د ) استقرار الموسيقى بكل بيت من المجتمع المصرى .

أما الوسائل فهى :

١ — جعل هذا التعليم إجبارياً .

٢ — وضع البرامج الكفيلة بتحقيق هذا الغرض .

## ثالثاً — المعاهد الموسيقية

ما أنواع المعاهد الموسيقية التى يجب إنشاؤها في مصر مع بيان النظم التى تسير عليها والبرامج التى تتبعها ؟

أفاضت اللجنة في بحث هذا الموضوع واجتمع رأيها على أنه لا بد أن يكون لكل معهد ينشأ غرض

معين يرمى لتحقيق غاية خاصة ، ولا بد عند البحث في إنشاء معهد موسيقى من التفكير في مصير خريجيه والعمل

المطلوب منهم . وبعد أن بحثت اللجنة في حالة المحترفين الموسيقيين بمصر في الوقت الحاضر من جميع الجهات

الاجتماعية والتهدية والمالية ، والوقوف على تفاصيل هذه الأحوال ومقارنتها بأحوال الشعب ومبلغ ثقافته

الموسيقية ، تقرر أنه لا بد قبل تأسيس معاهد لتخريج الموسيقيين المحترفين أن تضمن لهم سبيل العيش ،

وأن يتبينوا مصيرهم في الحياة ، وأن يكون مبلغ ما عليه الشعب من الثقافة الموسيقية العامة كفيلاً بتحقيق

ذلك لهم ، ولا سبيل إلى هذا غير المدرسة .

ولما كان مما لا يحصى عنه أن يكون بالمدارس على اختلاف أنواعها وتعددتها معلمات ومعلمون ذوو كفاية قررت اللجنة :

أن أول ما يجب اهتمام الحكومة به تأسيس معهد موسيقى من أغراضه الأولى تخريج هؤلاء المعلمين والمعلمات . ولقد بحثت اللجنة في البرنامج الذى يجب أن يجرى التعليم على أساسه فى هذا المعهد فتقرر أن يكون مطابقا لما تتطلبه الثقافة الموسيقية العامة فى مدارس النشء ، فتكون المواد التى تعلم فيه على حسب ترتيب أهميتها كما يأتى :

( ١ ) الغناء .

( ٢ ) الآلات .

( ٣ ) القواعد الموسيقية .

( ٤ ) مبادئ تاريخ الموسيقى ولا سيما الموسيقى الشرقية .

وأن يقوم إلى جانب هذا قسم خاص بالتربية ، وسنفصل فيما بعد هذا البرنامج تفصيلا وافيا بين أغراضه ومناهجه ، على أن يكون قابلا للتعديل وفاقا لتطور الحالة الموسيقية فى الأمة . ويجب أن يكتفى بادئ الرأى بهذا النوع من المعاهد ، فإذا اقتضت الأحوال الزيادة أنشئ معهد أو معاهد أخرى على نسق هذا المعهد فى القاهرة أو خارجها يسير التدريس فيها على منهجه . ويجب البقاء على هذه الحالة زمنا معينا .

ولقد أفاضت اللجنة فى بحث الأنظمة التى يجب أن يكون عليها هذا المعهد فقررت بشأنها ما يلى :

( ١ ) فيما يختص بالمؤهلات الواجب توافرها فىمن يلتحق بهذا المعهد ، يجب أن يراعى توافر الثقافة العامة إلى جانب الاستعداد الموسيقى فيهم ، ويفضل منهم من كان له اتصال سابق بمعاهد التربية ، على أن يراعى فى البداية التيسير على قدر المستطاع لمن لم يجمع بين هذه المؤهلات جميعا ، وأن يتدرج فى ذلك شيئا فشيئا إلى أن يكفل مستوى راق للمدرسين .

( ٢ ) أن تكون الدراسة فى هذا القسم بالمجان ، وأن تتولى الحكومة جميع نفقاته . كما قررت أن ينشأ فى المعهد المذكور إلى جانب القسم الخاص بأعداد المدرسين ، قسم آخر يكون فى البداية صغيرا ، والغرض منه إعداد موسيقيين محترفين يدفع طلبته مصروفات مدرسية ويكون للجانبة فيه نظام خاص .

ويشترط في طلبة هذا القسم الأخير :

( ١ ) أن تتوافر فيهم المواهب الموسيقية .

( ٢ ) أن ينحصر احتراف تعليم الموسيقى في غير المدارس في متخرجي هذا القسم ، ويجوز أن يقوم بذلك غيرهم إذا توافرت فيهم شروط خاصة سنوضحها فيما بعد .

( ٣ ) أن يكون هذا القسم نواة لمعهد موسيقى يصبح مستقلا بذاته في أقرب فرصة ممكنة .

وفيا إلى المبادئ الأساسية للمناهج التفصيلية في هذين القسمين :

القسم الأول — وهو الخالص بتخريج المعلمين والمعلمات

ويشتمل برنامجه على ما يأتي :

الغناء :

( ١ ) يجب المحافظة على طابع الغناء المصرى .

(ب) لدراسة الأساليب (ميتود) والفن الغنائى، يجب أن يوكل إلى مغن مصرى معترف به، يعمل مع أحد العلماء الاختصاصيين فى تهذيب الصوت والحنجرة، وضع أساليب فنية لا تؤثر فى طابع الغناء العربى .

( ج ) يتلقى تلاميذ هذا القسم دروسهم على أساتذة للغناء إخصائيين فى علم الفونوتيك .

( د ) يكون تعليم مادة الغناء فى هذا القسم إجباريا .

العزف :

( ١ ) الآلات الوترية التى تدرس لطلبة هذا القسم هى الكمنجة على الخصوص والطنبور والعود والقانون ( على كل تلميذ أن يلم بالعزف على هذه الآلات عامة ، وأن يجيد العزف على إحداها خاصة . ويتبع فى حذق أوتار الكمنجة وطريقة استعمالها ما هو متبع فى استعمال هذه الآلة من الأساليب الغربية ) .

(ب) الآلات القرعية — على كل طالب أن يدرس الضروبات على الرق إجباريا .

(ج) آلات النفخ — على البنين من تلاميذ هذا المعهد أن يجيدوا العزف على إحدى آلات النفخ .

### الموسيقى النظرية :

تناقشت اللجنة طويلا فيما ينبغي تدريسه من هذه المادة ثم قررت أن يبدأ بتدريس مبادئ قواعد الموسيقى بما في ذلك المقامات والضروب ، وأنه يتحتم على طلبة المعهد الاكساب التراكيب السهلة للألحان ومبادئ تعدد الأصوات .

### تاريخ الموسيقى :

اجتمع الرأي على أن يدرس الطلبة تاريخ الموسيقى عامة وتاريخ الموسيقى الشرقية خاصة .

### التربية ( البيداجوجيا ) :

بحثت اللجنة في هذا الموضوع وأطالت النقاش فيه واستقر الرأي أخيرا على تدريس المواد الآتية :

( أ ) علم التربية عامة .

( ب ) أهم الطرق الحديثة لتعليم الموسيقى .

( ج ) التربية العملية .

ونظرا لأن أوروبا قد بلغت في تعليم التربية الموسيقية شأوا بعيدا ، فإن اللجنة توصي بإيفاد بعوث إليها يدرس أفرادها تلك المادة .

### مدة الدراسة وسن الطلاب :

( أ ) مدة الدراسة ثلاث سنوات .

( ب ) لا تزيد سن الطالب على ٢٥ عاما ولا تقل عن ١٦ عاما .

القسم الثانى — وهو القسم الخاص بالموسقيين

قررت اللجنة مبدأ عاما هو :

أن تكون الموسيقى العربية أساس التعليم فى هذا القسم ، وأن يكون المعهد معدا لتدريس الموسيقى الغربية علومها وآلاتها دراسة اختيارية لا يلتحق بها إلا من أتم دراسته بالقسم العربى وحصل على شهادته . ويسير هذا القسم فى دراسته على منهج القسم الخاص بتخريج المعلمين والمعلمات .

يجب أن يدرس طلبة هذا القسم دراسة مستفيضة :

( ١ ) العزف على إحدى الآلات حتى يبلغوا درجة المهارة فيها وأن يلموا إلماما عاما ببقية الآلات .

( ٢ ) أن يستوفوا دراسة النظريات الموسيقية والتأليف الموسيقى وبخاصة من سينقطع منهم للتأليف . وسنذكر فيما بعد تفصيلا وافيا بشأن هؤلاء .

( ٣ ) ولما كانت دراسة الموسيقى الغربية فى هذا القسم اختيارية بعد أن يكون الطالب قد حصل على شهادته النهائية فى الموسيقى العربية ، ترى اللجنة أنه يتحتم على الطالب فى السنة النهائية من دراسة الموسيقى العربية أن يلم بما لاغنى عنه من الموسيقى الغربية ، فيوجه إلى آدابها وتذوق ما فيها من افتنان وإلى تعرف مبلغ ثروتها وما بها من غنى ، وسبيل ذلك أن يشرح للطلاب القطع البديعة ، وأن تحلل لهم تحليلا يلائم إدراكهم مع تطبيق ذلك على الحاكى ( الفونوغراف ) .

ويجب حث الطلاب على المشاركة على سماع الفرق الأجنبية المشهورة كلما وفدت على مصر وشهود ( الاوبرا ) والمقطوعات الآلية كلما سنحت لذلك فرصة .

ولما كان عمل الملحن إيجابيا ، وكان له الأثر الفعال فى ذبوع الموسيقى على اختلاف ألوانها وتوجيهها الوجهة المثمرة الصالحة ، عنت اللجنة بشأن الملحن المصرى وخصصت بذلك بحثا يدور على بيان واجبات الملحن المصرى وبيان الأسس التى يجب أن تقوم عليها تربيته .

وقد انتهت اللجنة من هذا البحث إلى أن واجب الملحن المصرى أن يستمد فنه من مظاهر المادة التى تحيط به وأحوال البلد الذى يعيش فيه ، لا من نواح أجنبية غريبة ، فلا ينقل من فن أجنبى نضج وتم نموه ، بل عليه أن ينمى فن وطنه وينمض به ويسير به إلى الارتقاء .

وإنه لمن الخطأ أن يحاول الملحن المصرى تخليط فنه الموسيقى بما درسه فى أوربا من الموسيقى الغربية ، وإنما يتحتم عليه أن يرتقى بفنه المحلى ويساير مجراه وشؤونه المحيطة به . ومما تجدر الإشارة إليه أنه يستحيل تكليف مؤلف موسيقى أن يسلك فى تلاحينه طريقا مرسوما أو قاعدة خاصة ، بل يجب أن تترك الحرية لمواهبه بعد أن يلم بدقائق فن بلاده ، وبذلك يستطيع النهوض بهذا الفن بما يبذله فى سبيله من الجهود . لذلك اجتمع رأى اللجنة على أنه يجب أن يربى الملحن الناشئ بادئ الرأى تربية موسيقية مصرية يمكن بعدها أن يضيف إلى ما تعلمه فنون الموسيقى الغربية .

ولما كان بعث الطلبة إلى أوربا لدراسة الموسيقى لا يخلو من خطر تأثرهم بالموسيقى الأوربية ، استقر رأى اللجنة على أن مثل هؤلاء الطلبة يجب أن يوضعوا فى كنف أساتذة من علماء تلك البلاد يدرءون عنهم التأثير المناهض للسلطة الموسيقية الوطنية ، ويزودونهم العلم والفن الذى يساعدهم على تنمية مواهبهم الدراسية واستقامتها . والأفضل أن يؤتى هؤلاء الأساتذة بادئ ذى بدء إلى مصر ، حتى ينشأ من أبناء البلاد من يستطيع تهذيب هذه المواهب ورعاية العلوم الموسيقية .

وقد لاحظت اللجنة أنه إذا احتاج الأمر إلى إتمام الدراسة الموسيقية فى الخارج وجب أن يكون فن البلد الذى تم فيه الدراسة غير قريب المشابهة من الفن المصرى حتى يكون تأثير الطالب بالموسيقى الأجنبية قليلا أو معدوما ، لأن بعد التقارب بين الفنين يجعل الفن الأجنبى بعيدا عن التأثير فى نفسه غريبا عنه .

وقررت اللجنة بسبب انعقاد المؤتمر ووجود عدد من الملحنين العالمين بين أعضائه ، أن تعرض عليهم الأعمال ، الموسيقية سواء منها المخطوط أو المطبوع للمؤلفين المصريين الذين لم تتجاوز سنهم الثلاثين عاما . أما الذين لم يدقنوا منهم مؤلفات فلهم أن يعرضوها بأنفسهم أمام هؤلاء العلماء . والقرض من ذلك أن يتعرف هؤلاء الخبيرون استعداد كل شخص وتقدير مواهبه . وقررت اللجنة أن يسند هذا العمل إلى لجنة فرعية تتألف من جناب الأستاذين هندميت وفيليز . واقترحت اللجنة أن يقام هذا النوع من الاختبار كل عام ، وقد نشرت سكرتارية المؤتمر نداء فى الصحف لهؤلاء الملحنين فى هذا الشأن . فقدم فريق من حضراتهم مؤلفاتهم وعرضت على اللجنة الفرعية وبعد الفحص عنها خلصت رأيها فيما يلى :

تبين من الفحص عن المؤلفات الموسيقية التى بعث بها شباب المؤلفين إلى اللجنة أنها مصبوعة باللون الأوروبى غير المجدى ، وقد يقوم هذا دليلا على أن من واجب الشباب أن يتوافروا على دراسة قواعد التأليف الصحيحة التى تزودهم بكل ما يحتاجون إليه من مناهل الدراسة الحقيقية للموسيقى حتى يستطيعوا فى المستقبل أن يخرجوا للناس فنا صحيحا .

وقد أقرت اللجنة جميعها رأى اللجنة الفرعية .

#### رابعاً - مناهج تعليم الموسيقى في المدارس

ثم بحث اللجنة في السؤال الرابع ونصه : "ما خير الأساليب والمناهج التي يجب أن تتبع في التعليم الموسيقي ؟ وما مقدار المدة التي تلزم المتعلم لهذا الثقيف الموسيقي" ؟

فتقرر بشأن الشطر الأول من هذا السؤال الخاص بالمناهج ما يأتي :

أولاً - تقرر بوجه عام أن تسير المناهج الأساليب الأوروبية من الوجهة العملية (technique) على أن يكون ذلك على أساس الموسيقى العربية ، وذلك لكي تنتفع الأخيرة بما في الأولى من المزايا في هذه الناحية العملية .

ثانياً - بحثت اللجنة في المناهج الموضوعية لتدريس الموسيقى بمدارس وزارة المعارف على اعتبار أنها مادة مقررة في جداول الدروس ، وهي في الوقت الحاضر مدارس رياض الأطفال والسنة الأولى من المدارس الابتدائية . وكان قد سبق توزيع هذه المناهج ، والتقرير المقدم من حضرة الدكتور الحفني شرحاً لهذه المناهج ومراقبة تنفيذها ، على حضرات الأعضاء لدراستها وهي مرافقة لهذا . وقررت اللجنة بالاجماع موافقتها على صلاحية هذه المناهج ، وإبداء عظيم سرورها لشدة انطباقها على أحدث قواعد التربية الموسيقية ، مع ملاءمتها للبيئة المصرية وموافقتها لروح الموسيقى العربية . وتوصى اللجنة باستمرار هذا التدرج في التعليم .

ثالثاً - انتقلت اللجنة بعد ذلك إلى البحث فيما يجب تدريسه في السنوات الدراسية التي لم يوضع لها برامج لدراسة الموسيقى ، وهي من السنة الثانية الابتدائية فصاعداً ، وقد استقر الرأي على وضع الأسس الآتية لتكون دعامة للبرامج التي يترك التفصيل فيها لوزارة المعارف وهي :

#### ( ١ ) الغناء :

( ١ ) الاستمرار في التدرج في الأناشيد المدرسية والأغاني القديمة ذات الصوت وذات الصوتين

فأكثر بالتراكيب السهلة المتوافرة نواتها في مصر .

( ٢ ) أن تكون ألحان هذه الأغاني على وفق المقامات العربية ، وأن يقتصر على خمسة المقامات

البسيطة : النهاوند والمجاز والبياتي والراست والعجم عشيران .

( ٣ ) أن يلاحظ الإقلال ما أمكن من الغناء في سن المراهقة في مدارس البنين ، ويمكن تقدير

ذلك بما بين سن ١٣ و ١٥ سنة ، على أن يستعاض عن الغناء في تلك المدة بالآثار

من المواد الموسيقية الأخرى التي ستذكر بعد .

## (ب) الموسيقى النظرية :

تدرس مبادئ الموسيقى النظرية (المقامات والأبعاد وتآليف المقامات التي مر ذكرها وهي :  
النهادند والمجاز والبياتي والراست والعجم عشيران إلى جانب تعلم الايقاع والتدوين الموسيقي) .

## (ج) مبادئ تاريخ الموسيقى العام وتاريخ الموسيقى الشرقية خاصة :

## (د) العزف :

يكون تدريس العزف في المدارس اختياريا في جمعيات وفرق ويكون لتعليم الآلات الوترية  
المقام الأول في التعليم ، وعلى الأخص الكمنجة والعود والقانون والطنبور الذي يجب إحيائه  
والاهتمام به في مصر . كما أنه تقرر بإجماع الآراء التدرج في الاقلال من استعمال البيانو والآلات  
ذات الكلافييه عامة ، والابتعاد مرة واحدة عن استعمال آلات ” الجازبند “ وتقوية استعمال  
الآلات الوترية وبخاصة آلة الكمنجة والطنبور والعود والقانون واستعمالها على قدر الامكان  
في متابعة الغناء كما يستعمل في متابعة الايقاع آلة الصنج (Gong) أو الدف .

## خامسا — إعداد المعلمين في أقرب وقت ممكن وتشجيع الاختصاصيين

ينص السؤال الخامس على ما يأتي :

”كيف يتسنى إعداد معلمين ذوي كفاية للموسيقى في أقرب وقت ممكن ؟ وماذا يجب عمله لتشجيع  
الأفراد الاختصاصيين لتأليف كتب في الفن وفي أساليب التعليم وتأمين القطع الموسيقية والأناشيد التي تهذب  
الذوق في النشء“ ؟

عنيت اللجنة بالشطر الأول من السؤال عناية جعلتها تلم بمختلف الآراء والبحوث ، وكانت المسألة  
الجوهريه التي يدور حولها البحث هي الوسيلة التي تمكن من الحصول في الوقت الحاضر على معلمات ومعلمين ذوي  
كفاية على قدر المستطاع إلى أن يحين الوقت الذي يخرج فيه المعهد الخاص بتعليم المعلمين والمعلمات هذه  
الفئة . وقد انتهى البحث إلى أن خير وسيلة للوصول إلى هذا الغرض عقد مسابقات دورية لاختبار  
كفاية المتقدمين إليها علميا وعمليا وببداوجيا على أن يسند إلى المتفوقين من المتسابقين أمر التعليم .  
والذين يقع عليهم الاختيار من المعلمين والمعلمات يحضرون دراسات تثقيفية تؤدي في أوقات فراغ أساتذة  
المعهد الذي سبقت الإشارة إليه وتكون مطابقة للنهج المرسوم له .



أما فيما يخص بتشجيع الاختصاصيين لتأليف كتب في الموسيقى وأساليب التعليم ، فإن اللجنة ترجو من الحكومة تأليف لجنة حكومية دائمة بالقاهرة تتصل بالشؤون الموسيقية عامة وتطلع على ما فيها من مؤلفات جديدة ذات قيمة. ويكون من عمل هذه اللجنة أن تعهد إلى من ترى فيه الكفاية الفنية من المؤلفين أو المترجمين في تصديق الكتب أو ترجمتها أو اقتباسها ، على أن تقيم على حسب مقتضيات الأحوال مسابقات عامة أو تكل إلى شخص معين عملا خاصا .

### سادسا — مراقبة التعليم الموسيقي وكفاية المدرسين

تناولت اللجنة البحث في السؤال التالي :

” ما الطريقة التي تكفل مراقبة المدارس والأندية والجماعات التي تعلم فيها الموسيقى وضمان كفاية مدرسيها“ ؟

هذا الموضوع حيوى يترتب عليه حماية الموسيقى من عبث الداخلين فيها وصيانة أفهام الناشئين من تهوئش أديائها . لذلك عينت اللجنة يحنه واستغرق ذلك زمنا طويلا ثم حصرت ما استقر عليه رأيها فيما يلى :

١ — تتولى وزارة المعارف مراقبة جميع المدارس الأهلية المصرية التي تدرس فيها الموسيقى للوقوف من اتباع تلك المدارس النظم والبرامج المقررة .

٢ — يسمح لكل من يأنس فى نفسه القدرة على تأدية الامتحانات النهائية للمعهد الحكومى بالدخول فيها ، ومن ينجح يمنح شهادة تخوله حق تدريس الموسيقى العربية .

٣ — المعاهد الموسيقية الأهلية التي تسير الدراسة فيها على وفق برنامج المعهد الحكومى يجوز لها أن تطلب إلى الوزارة ندب أحد موظفيها للإشراف على الامتحانات النهائية بها لاعتماد شهاداتها التي تخول حاملها حق تدريس الموسيقى العربية .

٤ — عند ما يتوافر عدد حاملى الشهادة الحكومية من الموسيقيين ينظر فى سن قانون يحرم على غير حاملها مزاوله تعليم الموسيقى وذلك لغرضين :

(١) حماية حملة الشهادات .

(٢) رفع مستوى المعلمين .

### سابعاً — رفع المستوى الفنى للموسيقين الحاليين المحترفين

كان لا بد للجنة وقد عرضت لشؤون التعليم الموسيقى على اختلاف أنواعه ومناحيه ، وخصصت بعنايتها تهيئة المعلمين والمعلمات الصالحين لأن يتولوا تدريسها على الوجه الأكمل ألا تختتم عملها قبل أن تخصص الموسيقيين الحاليين بعنايتها فبحثت في السؤال الآتى :

” كيف يمكن رفع المستوى الفنى للموسيقين الذين يحترفون تعليم الموسيقى في الوقت الحاضر ؟ “ .  
ورأت أن خير وسيلة تؤدي إلى الغرض المنشود هي أن تهيأ دراسات خاصة لهؤلاء الموسيقيين ، وأن تحدد لها أوقات معينة توافق أوقات فراغ أساتذة المعهد الخاص بتعليم المعلمين والمعلمات ، وأن يكون برنامج هذه الدراسات مطابقاً لبرنامج هذا المعهد .

إلى هنا تكون اللجنة قد انتهت من بحث المسائل الفنية التي وكل إليها بحثها . وهي تقدمها إلى جماعة المؤتمر الموقرة وكلها رجاء في أن تنال موافقتها عليها .



وتود اللجنة بعد هذا أن تقدم إلى المؤتمر الموقر رغبتها في أن يكون لمصر مجلة موسيقية تنتخب الحكومة جماعة تحريرها ، وتشرف على إخراجها ، وتمدها بالمعونة المالية التي تكفل ذبوعها ومداومة انتشارها . وستقوم هذه المجلة بنصيبها في ترقية الموسيقى الشرقية وإعلاء شأنها ، وهي فوق ذلك ستكون حلقة اتصال بين مصر وعلماء الموسيقى في جميع الأقطار ، فيها يستطيعون أن يتبعوا عن بعد خطا تقدم الموسيقى العربية عامة والمصرية خاصة على ضوء مباحث المؤتمر .

رئيس اللجنة	سكرتير اللجنة
دكتور محمود أحمد الحفنى	كوستاكى

ملحقات التقرير العام للجنة التعليم الموسيقي



## إحصاءات

### ١ — تعليم الموسيقى بالمدارس الأميرية

(١) إحصاء تلاميذ المدارس وتلميذاتها بالقاهرة والاسكندرية الذين دخل تعليم الموسيقى في جداول دروسهم منذ سنة ١٩٣١—١٩٣٢ :

بمدينة الاسكندرية		بمدينة القاهرة		المدارس
بنات	بنون	بنات	بنون	
٥٢	—	٥٦٣	—	السنة الأولى الابتدائية للبنات ... ..
١٢	٩٤	٣١٤	٦٤٦	مدارس رياض الأطفال المستقلة ... ..
٦٩	٦٣	٢١٠	٣٤٣	» » » الملحقه ... ..
١٣٣	١٥٧	١٠٨٧	٩٨٩	الجملة ... ..

(ب) إحصاء الطلبة والتلاميذ الذين يتعلمون الموسيقى بالمدارس الموضحة بعد :

بنات	بنون	المدارس
—	١٨	المدارس العالية ... ..
٤	٨	» الخصوصية ... ..
٦٠	٢٥٠	» الثانوية ... ..
٣٥ (*)	٤٦٢	» الابتدائية ... ..
—	—	مدارس رياض الأطفال ... ..
—	—	» المعلمين والمعلمات الأولية ... ..
—	١٠	» » » التحضيرية ... ..
—	٣٦٥	المدارس الأولية ... ..
٩٩	١١١٣	الجملة ... ..

(\*) وهذا غير السنة الأولى بالمدارس التي دخل تعليم الموسيقى في جداول دروسها .

٢ - التعليم الموسيقى بالمدارس

المحافظة أو المديرية	عدد المدارس	الجنسية	عدد المعلمين			عدد التلاميذ الذين				
			جملة	ذكور	إناث	الجملة		موسيقى شرقية		
						الجملة	إناث	ذكور	إناث	ذكور
القاهرة	٦١	مصريون	٨٣	٤٨	٣٥	١٢٩٢	٦٧٧	٦١٥	٣٦٧	١٥٨
		أجانب	٨٧	٢٣	٦٤	٢٧٢	٨٥	١٨٧	١١	٦
الاسكندرية	٣٤	مصريون	٧	٦	١	٤٨٦	٣٥٣	١٣٣	٤٨	٤٦
		أجانب	٦٤	٢٤	٤٠	٣٣٦	١٥٣	١٨٣	—	—
الغنا	٩	مصريون	—	—	—	٢٩	٤	٢٥	—	٢٠
		أجانب	١٤	٦	٨	١٢٤	٣٢	٩٢	—	—
الدويس	٢	مصريون	١	—	١	٤	—	٤	—	—
		أجانب	٢	—	٢	٢٦	—	٢٦	—	—
دمياط	١	مصريون	—	—	—	٢١	١	٢٠	—	—
		أجانب	٢	—	٢	٢	—	٢	—	—
البحيرة	٣	مصريون	٢	١	١	١٦٥	٤٠	١٢٥	٢٠	١٢٥
		أجانب	١	—	١	—	—	—	—	—
الدقهلية	١٠	مصريون	٢	٢	—	١٢١	٦٤	٥٧	٤	٩
		أجانب	١٥	٦	٩	٧٨	٤٢	٣٦	—	—
الشرقية	٣	مصريون	٢	١	٣	٤٦	٢١	٢٥	٢١	٢٥
		أجانب	٣	—	٣	٧	—	٧	—	—
الغربية	١٢	مصريون	٩	٥	٤	٣٨٦	١٨٤	٢٠٢	٢٢	٩٧
		أجانب	١١	١	١٠	٢٥	١٥	١٠	—	—
القليوبية	٣	مصريون	١	١	—	٥٤	٤٠	١٤	—	—
		أجانب	٢	—	٣	٦	—	٦	—	—

غير الأميرية سنة ١٩٣٢

يتعلمون		نوع الآلات المستعملة وتلاميذ كل نوع منها										تلاميذ يتعلمون نوتة وأناشيد الخ	
موسيقى غربية		موسيقى نحاسية		موسيقى وترية		بيانو		كمنجة		أنواع أخرى		نوتة وأناشيد الخ	
إناث	ذكور	إناث	ذكور	إناث	ذكور	إناث	ذكور	إناث	ذكور	إناث	ذكور		
٣١٠	٤٥٧	—	٢٩٢	—	٦٢	—	١٨٩	٦١٣	٦٧	٢	٦٧	١٣٧٢	١٥٤٩
٧٤	١٨١	—	١٨	—	٥	—	٣٥	١٨٣	١٤	٤	١٣	٢٠٥٥	١٠٥٩
٣٠٥	٨٧	—	٢٨٠	—	١٨	—	١٨	١٣٣	٣٧	—	—	١٨٤٦	١٣١٦
١٥٣	١٨٣	—	٦٩	—	٦٦	—	١١	١٨٠	٧	٣	—	٢٦٣٢	٣٨٠٥
٤	٥	—	٤	—	—	—	—	٢٥	—	—	—	٨	٩٧
٣٢	٩٢	—	١١	—	—	—	١١	٩٢	—	—	١٠	٦٥٨	٦٦٨
—	٤	—	—	—	—	—	—	٤	—	—	—	١٥	٦٨
—	٢٦	—	—	—	—	—	—	٢٦	—	—	—	٣٠	—
١	٢٠	—	—	—	—	—	١	٢٠	—	—	—	—	١٠
—	٣	—	—	—	—	—	—	٢	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	٢٠	—	٢٠	١٢٥	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
٦٠	٤٨	—	٥٤	—	—	—	٤	٥٧	٦	—	—	١٩٣	١٦١
٤٢	٣٦	—	—	—	—	—	٢	٣٣	١٢	٢	٢٨	١٠٩	٩٤
—	—	—	٢١	—	—	—	—	٢٥	—	—	—	—	١٦
—	٧	—	—	—	—	—	—	٧	—	—	—	٥٢	٤٥
١٦٢	١٠٥	—	١٦٢	—	—	—	—	١٣٩	٧	—	١٥	٦٣	١٧٨
١٥	١٠	—	١٥	—	—	—	—	١٠	—	—	—	—	١٤٨
٤٠	١٤	—	٤٠	—	—	—	—	١٤	—	—	—	—	—
—	٦	—	—	—	—	—	—	٦	—	—	—	—	—

(تابع) التعليم الموسيقى بالمدارس

عدد التلاميذ الذين		عدد المعلمين			الجنسية	عدد المدارس	المحافظة أو المديرية
موسيقى شرقية		الجملة					
إناث	ذكور	إناث	ذكور	الجملة	إناث	ذكور	جملة
٢٤	—	٢٤	٣٤	٥٨	٢	١	٣ مصريون
—	—	—	—	—	٢	—	٢ أجانب
—	—	—	—	—	—	—	— مصريون
—	—	—	—	—	—	—	— أجانب
٢٠	—	١٠٤	١	١٠٥	١	١	٢ مصريون
—	—	١٢	—	١٢	٥	—	٥ أجانب
—	—	١٥	٢٤	٣٩	—	١	١ مصريون
—	—	١	—	١	٢	—	٢ أجانب
٢٤	—	٢٤	—	٢٤	—	—	— مصريون
—	—	—	—	—	١	—	١ أجانب
١٦	—	٢١	١٦٥	١٨٦	٢	٤	٦ مصريون
—	—	٦	—	٦	٢	—	٢ أجانب
٣٢	—	٥٥	—	٥٥	١	١	٢ مصريون
—	—	٣	—	٣	١	—	١ أجانب
٧	—	٥٥	—	٥٥	١	—	١ مصريون
—	—	٢٢	—	٢٢	٦	—	٦ أجانب
٣٣	—	٤٥	٤٥	٩٠	٤	١	٥ مصريون
—	—	—	—	—	٢	—	٢ أجانب
٦٣٦	٥٠٢	١٥٦٣	١٦٥٣	٣٢١٦	٥٦	٧٣	١٢٩ مصريون
٦	١١	٥٩٣	٣٢٧	٩٢٠	١٦٣	٦٠	٢٢٣ أجانب
٦٢٤	٥١٣	٢١٥٦	١٩٨٠	٤١٣٦	٢١٩	١٣٣	٣٥٢ جملة
١٧١							
الجملة العمومية ... ..							



غير الأميرية سنة ١٩٣٢

تلاميذ يتعلمون نوتة وأناشيد الخ		نوع الآلات المستعملة وتلاميذ كل نوع منها										يتعلمون	
		أنواع أخرى		كنجة		بيانو		موسيقى وترية		موسيقى نحاسية		موسيقى غربية	
		إناث	ذكور	إناث	ذكور	إناث	ذكور	إناث	ذكور	إناث	ذكور	إناث	ذكور
—	٥٠	—	—	—	—	٢٤	—	—	—	—	٣٤	—	٣٤
١٨	١٩	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	١٠٤	١	—	—	—	—	٨٤	١
—	—	—	—	—	—	١٢	—	—	—	—	—	١٢	—
—	—	—	—	—	—	١٥	—	—	٢٤	—	—	١٥	٢٤
—	—	—	—	—	—	١	—	—	—	—	—	١	—
—	—	—	—	—	—	٢٤	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
٤	٢	—	—	—	—	٢١	١	—	—	—	١٦٤	٥	١٦٥
٩	١٠	—	—	—	—	٦	—	—	—	—	—	٦	—
٦	—	—	—	—	—	٥٥	—	—	—	—	—	٢٣	—
٤	—	—	—	—	—	٣	—	—	—	—	—	٣	—
٣٠	—	—	—	—	—	٥٥	—	—	—	—	—	٤٨	—
٢٠	—	—	—	—	—	٢٢	—	—	—	—	—	٢٢	—
١٠٣	٦٠	—	—	—	—	٤٥	—	—	—	—	٤٥	١٢	٤٥
٤٩	١٠	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
٣٥٢٨	٣٥٩٩	٦٣	٨٢	٢	١١٧	١٤٩٨	٢٣٤	—	١٢٤	—	١٠٩٦	٩٢٧	١١٥١
٥٩١٩	٦٦٨٧	١	٥١	٩	٣٣	٥٨٣	٥٩	—	٧١	—	١١٣	٥٨٧	٣١٦
٩٤٤٧	١٠٢٨٦	٦٤	١٣٣	١١	١٥٠	٢٠٨١	٢٩٣	—	١٩٥	—	١٢٠٩	١٥١٤	١٤٦٧

٣ — التعليم الموسيقى في غير المدارس

عدد الذين		عدد المعلمين					الجنسية	عدد الفرق	المحافظة أو المديرية	
موسيقى شرقية		جملة			إناث	ذكور				جملة
إناث	ذكور	إناث	ذكور	جملة						
٢٢	٢٤٥	٢٣	٢٦٩	٢٩٢	١	٢٠	٢١	مصريون	١١	القاهرة
—	—	—	٨٢	٨٢	—	٨	٨	أجانب		
١٠	٧٨	١٢	٧٩	٩١	—	٨	٨	مصريون	٤	الاسكندرية
—	—	٣	١	٤	١	—	١	أجانب		
—	٥٠	—	٦٠	٦٠	—	٦	٦	مصريون	٨	الفيث
—	—	١	٣٢	٣٣	—	٥	٥	أجانب		
—	—	—	٧٠	٧٠	—	٢	٢	مصريون	٢	محافظات أخرى
—	—	—	—	—	—	—	—	أجانب		
—	—	—	٢١	٢١	—	١	١	مصريون	١	البحيرة
—	—	—	—	—	—	—	—	أجانب		
—	—	—	—	—	—	—	—	مصريون	—	الدقهلية
—	—	—	—	—	—	—	—	أجانب		
—	—	—	—	—	—	—	—	مصريون	—	الشرقية
—	—	—	—	—	—	—	—	أجانب		
١	٤٢	١٠	١٠٨	١١٨	—	٦	٦	مصريون	٦	الغربية
—	١	—	١	١	—	—	—	أجانب		
—	—	—	—	—	—	—	—	مصريون	—	القليوبية
—	—	—	—	—	—	—	—	أجانب		
—	—	—	١٣	١٣	—	١	١	مصريون	١	المنوفية
—	—	—	—	—	—	—	—	أجانب		

[illegible]

(تابع) التعليم الموسيقي في غير المدارس

عدد الذين		عدد المعلمين			الجنسية	عدد الفرق	المحافظة أو المديرية
موسيقى شرقية		جملة					
إناث	ذكور	إناث	ذكور	جملة			
—	—	—	—	—	مصريون	—	أسوان
—	—	—	—	—	أجانب		
—	٩٠	—	١١٧	١١٧	مصريون	٥	أسيوط
—	—	—	—	—	أجانب		
—	—	—	—	—	مصريون	—	بنى سويف
—	—	—	—	—	أجانب		
—	٢٢	—	٢٢	٢٢	مصريون	١	جرجا
—	—	—	—	—	أجانب		
٢	١٥	٢	١٥	١٧	مصريون	١	الجزيرة
—	—	—	—	—	أجانب		
—	—	—	—	—	مصريون	—	الفيوم
—	—	—	—	—	أجانب		
—	٢٢	—	٢٢	٢٢	مصريون	١	قنا
—	—	—	—	—	أجانب		
—	٣٦	—	١٠٨	١٠٨	مصريون	٤	المنيا
—	—	—	—	—	أجانب		
٣٦	٦٠٠	٤٧	٩٠٤	٩٥١	مصريون	٤٥	جملة عمومية
—	١	٤	١١٦	١٢٠	أجانب		
٣٦	٦٠١	٥١	١٠٢٠	١٠٧١	جملة		

(أندية وفرق موسيقية)

نوع الآلات المستعملة وعدد متعلقي كل نوع منها														يتعلمون	
نوتة وأغاني وموشحات		أنواع أخرى		قانون		عود		كنجه		بيانو		موسيقى نحاسية		موسيقى غربية	
إناث	ذكور	إناث	ذكور	إناث	ذكور	إناث	ذكور	إناث	ذكور	إناث	ذكور	إناث	ذكور	إناث	ذكور
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	١١٧	—	٢٧
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	٢٢	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	٢	٧	—	٨	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	١	٢٢	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	١٥٨	—	٧٢
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
٥	١٥	١٠	٤٤	—	١٢	٧	٥٩	٨	١١٠	١٧	٣٠	—	٦٣٤	٢	٣٠٤
—	١٢	—	٣	—	—	—	—	١	١٧	٣	٦٩	—	١٥	٤	١١٥
٥	٢٧	١٠	٤٧	—	١٢	٧	٥٩	٩	١٢٧	٢٠	٩٩	—	٦٤٩	٦	٤١٩

## برنامج مجمل لدروس الموسيقى

بمدارس رياض الأطفال والسنة الأولى بالمدارس الابتدائية

خير ما يتبع في التربية الموسيقية الطريقة الاستنباطية ، فلا تلقى المعلومات للطفل إلقاء ثم يطلب إليه استظهارها بل يجب أن يعالجها بنفسه ، وأن يتدرج في إدراكها تدرجا منطقيا حتى يصل إلى النتيجة . وبهذا يقضى على طريقة الاستظهار الآلى ، وتتنبه روح الطفل ويزيد شغفه بالدرس ، وتبعث فيه هذه الطريقة سرورا بالموسيقى وبسماعها ، وهذا أهم ماترمى إليه دروس التربية الموسيقية .

### رياض الأطفال

#### السنة الأولى

(أربعة دروس في الأسبوع)

(زمن الدرس ٣٠ دقيقة)

١ — موسيقى اللعب — حركات الطفل في أعباءه تكون مصحوبة بنغمات وأصوات ، والطفل بفطرته يميل إلى الجمع بين الإيقاع واللعب ، ومثل الطفل في ذلك مثل الشعوب الفطرية التي لا تعرف الموسيقى إلا متصلة بحركة الإيقاع ، وهذه هي بداية درجات الفن التي يجب ألا تخطأها في الأطفال . فعلى معلمة الموسيقى تنظيم حركات الأطفال تنظيما موسيقيا ، وأن تختار لهم من الألعاب ما يصلح لمتابعته بالموسيقى .

٢ — أغاني اللعب — وكذلك يتحد اللعب هو والغناء بالطريقة المتقدمة نفسها ، فتغنى الأطفال من حين لآخر في أثناء السير أغاني وأناشيد صغيرة مع قيامهم بعمل حركات بأيديهم أو بأجسامهم توافقها ، أو بالدق على آلات صغيرة كالدفوف والمثلثات والصاجات وغير ذلك . وإنه لعجيب ما يشاهد في أصغر الأطفال من دقة متابعهم الإيقاع الموسيقي .

تنبيه — يراعى في تدريس الموسيقى في هذا العام ١٩٣١ — ١٩٣٢ للسنة الثانية والثالثة من رياض الأطفال وللسنة الأولى الابتدائية التمشي مع التلاميذ من مقرر السنة الأولى من الرياض والتوسع قليلا قليلا بما يلائم قوة التلاميذ والسير بهم وفقا لهذا البرنامج

ونجاح هذه الدروس محقق، لأنها تملأ حياة الطفل مروراً وهنا يكسب أول معرفته لمقاطع الألحان والايقاع دون شعوره بذلك .

٣ — أغاني العمل — طبيعة الطفل في المرحلة الأولى من الموسيقى تضطره إلى الغناء في أثناء العمل. وذلك الغناء إنما هو سلم صغير يكرر نفسه دائماً، وعدد نغماته محدود جداً، فإذا ما ألقينا أمام الطفل أنشودة يوافق إيقاعها العمل فسرعان ما يرتجل الطفل نفسه مثل هذه الأغاني بتعبيره عما يفعله بكلمات ملحنة، وبذلك تكون قد تحققت فكرة هامة، هي أن الفن والحياة يتندمج أحدهما في الآخر، إذ يشعر الطفل بالفن شعوراً لا يمكن أن يكون أقوى منه .

٤ — تربية حاسة السماع — يجب أن تكثُر المربية في السنة الأولى من الرياض من إنشاد أغنيات أو عزف ألحان دون أن تطلب من الأطفال ترديدها، وذلك لتربي فيهم حاسة السماع .

ولما كان السماع يتطلب السكون وعدم الحركة مع شدة الانتباه، والطفل لا يمكنه الاستمرار طويلاً في الانتباه، وجب ألا تكون هذه المقطوعات التي تلقاها المعلمة أمام الأطفال طويلة .

٥ — تهذيب مخارج الألفاظ — يجب في كل ما ينطق به الطفل أو يتغنى به شدة الاهتمام بصحة مخارج الألفاظ، إذ لا يوجد بين مواد الدراسة مادة أنفع من الموسيقى لتربية الجهاز الصوتي. وتربية الجهاز الصوتي وتهذيب مخارج الألفاظ يتبع التربية الكاملة للإنسان، ولهذا كان واجب معلمة الموسيقى الاهتمام بطرق الكلام من أول حلقات الدراسة إلى آخرها .

#### السنة الثانية

(ثلاثة دروس في الأسبوع)

(زمن الدرس ٣٠ دقيقة)

١ — التمرين على فهم الموسيقى — إلى جانب الاستمرار فيما تقدم ذكره في برنامج السنة الأولى مع التدرج فيه دائماً، تقوم معلمة الموسيقى في السنة الثانية بتمارين من شأنها تدريب الأطفال على فهم الموسيقى. ومعنى الفهم هنا شيء مبدئي وهو مجرد استطاعة الطفل الاحتفاظ بأجن مؤلف من ثلاث نغمات أو أربع عند أول سماعه له مع تمييز إيقاعه . ويمكن اختبار ذلك الاستعداد بأن يطلب منه إعادة ذلك اللحن بالغناء وإعادة الإيقاع بالتصفيق أو الدق بالأرجل أو بالسير .

٢ — اختبار استعداد الأطفال الموسيقي وتقويته — تعزف المعلمة أمام الأطفال لحنا (لا تعرفه الأطفال) وتتوقف عن العزف قبل انتهاء اللحن بنغمة واحدة تكون أساس السلم المؤلف منه هذا اللحن . ويلاحظ أن تكون النغمة التي وقفت عندها المعلمة هي السابقة للنغمة الأساسية، ثم تطلب إلى كل من الأطفال غناء هذه النغمة الأخيرة ، والغالب أن يقع أكثرهم على النغمة الصحيحة من أول مرة ، وبعضهم ( وهم الأقل استعدادا للموسيقى ) لا يعرفونها إلا بعد مرتين أو ثلاث .

كذلك يمكن أن تقوم المعلمة بتمارين موسيقية من شأنها تقوية استعداد الأطفال الموسيقي كأن تعزف لحنا صغيرا ثم تطلب إليهم أن يرددوه ، وعند انتهائهم منه ينتظرون بقدر سكتة معلومة (مسافة ضربتين باليد مثلا ) ثم يأخذون في ترديد اللحن من جديد . ويمكن المضي في هذا التمرين بأن يطلب إلى الأطفال زيادة زمن السكّات بقدر مسافتين أو ثلاث مسافات ، وأن يحسبوا ذلك بضربات أيديهم أو أرجلهم أو بطريق السير في أثناء العزف والوقوف في أثناء أزمنا السكّات .

ومثل هذا التمرين مع تقويته لاستعداد الأطفال الموسيقي يضطرهم إلى شدة الانتباه وقت إلقاء الدرس .

٣ — فرقة الأطفال (الباند) — جاء في برنامج السنة الأولى ذكر بعض الآلات التي يستعملها الأطفال في إظهار الإيقاع والتعبير عنه . وعلى معلمة الموسيقى بالسنة الثانية أن تصعد بتلك الفكرة على التدرّج ، فتوجه الأطفال إلى وجوب اتصال بعضهم ببعض عند استعمال تلك الآلات ، ثم تساعدهم بعد ذلك على تكوين فرقة صغيرة منهم .

ولما كان في هذا ما يتجه بالأطفال إلى ناحية الموسيقى العملية ، وجب الاستفادة بهذه الفرصة وإرشاد الأطفال إلى تمييز الأوزان المختلفة كما أنه يمكن الاستفادة بتلك الفرصة إلى أبعد من ذلك ، بأن تعزف المعلمة قطعة لا يعرفها الأطفال وإنما يتابعون ميزانها بالدق على آلاتهم . وليكن هذا الميزان  $\frac{3}{4}$  مثلا ، ثم تنتقل المعلمة بخانة إلى عزف قطعة تعرفها الأطفال ، بشرط أن تكون من نفس هذا الميزان ، وتكرر عزفها حتى تتبين من وجوههم أنهم تعرفوها . وبهذه الطريقة يستطيع الأطفال تمييز أوزان الأغاني التي يسمعونها ، غير أنه يجب أن تكثر المعلمة من عزف قطع لا يعرفها الأطفال ، وتقلل من عزف القطع التي يعرفونها ، إذ في عزف هذه الأخيرة ما يشل قوة الانتباه فيهم إلى حد ما .

٤ — مبادئ الصولفيج — ومن منتصف هذه السنة (السنة الثانية) تأخذ المعلمة في تلقين الأطفال مبادئ الصولفيج غير متجنّة في ذلك إلى التدوين الموسيقي المعروف ، بل متبعة الطريقة الحديثة الخاصة بالأطفال ، والمسماة (القراردو) ، وفيها التعبير باليد عن النغمات السبع المؤلف منها السلم الموسيقي . (وسيقوم التفتيش الموسيقي بالوزارة بشرح هذه الطريقة لمعلمات الموسيقى وملاحظتهن في استعمالها) .



### السنة الثالثة

( ثلاثة دروس في الأسبوع )

( زمن الدرس ٣٠ دقيقة )

إلى جانب الاستمرار فيما تقدم ذكره في برنامج السنتين الأولى والثانية من أغاني الألعاب والتمارين الموسيقية الأخرى مع التدرج فيها دائماً ، يجب الاهتمام في هذه السنة بوجه خاص بما يأتي :

١ - الصولفيج والغناء — يجب أن يكون الصولفيج والغناء أهم النواحي التي تهتم بها معلمة الموسيقى في هذه السنة ، متبعة في ذلك طريقة (القرار دو) التي سبقت الإشارة إليها . ويجب تدريب الطفل على معرفة المسافات المختلفة بين نغمات السلم الموسيقي ، حتى يصبح في مقدوره تمييزها عند سماعه إياها أو غنائها بمجرد إشارات اليد الدالة عليها .

كل هذا دون أن يعرف الطفل طريقة التدوين الموسيقي المتداولة .

٢ - فرقة الأطفال ( الباند ) — كذلك يجب التوسع في الفرقة الموسيقية للأطفال كثيراً عما كانت عليه قبل ، وأن تدرب الأطفال على رئاسة تلك الفرقة بالتناوب ( لا أن يقتصر في رياستها على طفل معين ) وذلك بعد تلقين الأطفال طريقة إدارة الفرق ومعرفتهم كيفية التعبير فيها باليدين عن أهم الأوزان الموسيقية . ويجب الانتباه إلى ضرورة استعمال الطفل اليدين معا عند رياسته الفرقة منذ أول مرة .

٣ - قوة الابتكار — تختار المعلمة أية جملة قصيرة مكونة من خمس كلمات أو ست وملحنة تلحنها سهلاً جداً لا تعرفه الأطفال ، ثم تعزفه المعلمة أمامهم ، وقبل الانتهاء منه أى بعد عزف أربع كلمات مثلاً تتوقف عن العزف وتطلب إلى الأطفال إتمامه من تلقاء أنفسهم على نفس الإيقاع السابق . وبمثل هذا التمرين تتربى قوة الابتكار فيهم .

٤ - دقة الملاحظة — يغني الأطفال لحناً ما ، وتعزفه معهم المعلمة ثم تطلب منهم أن يتوقفوا عن الغناء حتى تعزف على البيانو بعض ألحان أخرى ، طالبة إليهم الانتباه جيداً حتى إذا عادت في عزفها إلى اللحن القديم وجب عليهم أن يبدؤوا بالغناء من جديد ( من تلقاء أنفسهم ) .

مثل هذا التمرين فضلاً عما فيه من حمل الأطفال على الانتباه للدرس يساعدهم على تربية آذانهم وعلى دقة الملاحظة ، ولا سيما إذا اجتهدت المعلمة في أن تعزف ألحاناً قريبة جداً من اللحن الأصلي .

## المدارس الابتدائية

### السنة الأولى

(دراسات في الأسبوع)

١ - التدوين الموسيقي - يبدأ أول مرة بتدريس علم تدوين النغمات للأطفال ، ولكن يجب أن يكون ذلك بعيدا عن كل تعقيد ، فيبدأ بتعليم التدوين بالنغمات المتساوية القيمة سواء أكان ذلك في الأصوات أم في السكّات ، ويكون ابتداء هذا التعليم بأسهل طريقة ، بأن يطلب إلى الأطفال التصفيق مبيينين ميزان اللحن ، ثم يقترح عليهم التعبير عن كل تصفيقة بكتابة نقطة ، وأن يعبر عن حركة نزول اليد بخط رأسى يتدنى من النقطة ، وهكذا يدون الطفل بنفسه تصفيقات الضرب الذى يسمعه ، وبهذا نصل به دون أن يشعر إلى التدوين الموسيقي وهو لا يعرف في هذا كله مسميات هذه النغمات المدونة ، وهكذا يتدرج المعلم مع الأطفال شيئا فشيئا بطريقة منطقية حتى يدخل في صميم هذا العلم .

٢ - الصولفيج والغناء - يجب أن يظل الصولفيج والغناء الناحية الهامة في الدروس الموسيقية في هذه السنة مع التدرج إلى الانتقال لتلقيها على أساس التدوين الموسيقي المؤلف (بدلا من طريقة القرار دو التي سبق استعمالها في الرياض) .

٣ - الابتكار الموسيقي - يجب على المعلم أن يعنى عناية خاصة بهذه الناحية ، فيأتى بقطعة من الشعر يشرحها للأطفال ، ثم يسأل عن استطيع أن يغنى هذه الأبيات على الصورة التي يجب أن تكون عليها . وسيحاول كل منهم إجابته إلى طلبه ، فتفشل محاولات بعضهم ، ويساق بعضهم إلى أغاني معروفة ، بينما يوفق آخرون إلى ابتكار ألحان جديدة قد تصل إلى درجة جدرة بالاعجاب .

ويمكن كذلك تهذيب قوة الابتكار الموسيقي بأن يعطى المعلم أول نغمات لحن ثم يطلب إلى الأطفال إتمامه بالنسج على منواله . ولما كانت هذه الطريقة صالحة جدا للتمييز بين الأطفال ذوى الاستعداد الموسيقي وضعاف هذا الاستعداد ، وجب توجيه العناية إلى هؤلاء الضعاف ودوام توجيه الأسئلة إليهم .

وعلى المعلم أن يظهر للأطفال دائماً مقدار صلاحية ألحانهم التي يتكرونها لطبيعة الشعر ، وإلى أى حد تنمى روح الموسيقى مع معنى الشعر ، حتى يفهم الأطفال من تلقاء أنفسهم أن الموسيقى وحدها لغة ، لها طريقة تعبيرها الخاص ، ويمكن أن يستغنى بها عن الكلام .

٤ — الآلات الموسيقية والفرق المدرسية — بعد أن ترك الطفل الآلات الموسيقية الصغيرة التي كان يستعملها في رياض الأطفال ، وجب على المعلم عند دخوله المدرسة الابتدائية أن يهديه إلى الآلات الموسيقية الحقيقية . ولما كان تعليم العزف على هذه الآلات تعليماً اختيارياً خارجاً عن جدول الحصص إذ تتبع فيه طريقة التدريس الانفرادي ، وجب أن تكون من تلاميذ كل مدرسة ابتدائية فرقة موسيقية للعزف . ويجب أن يكلف أفراد هذه الفرقة استحضار آلاتهم الموسيقية معهم إلى الفصول في حصص الموسيقى . ولذلك مزاياء عدة ، إذ يزيد الدرس حياة ، كما أنه يؤثر في الأطفال الذين يميلون إلى موسيقى العزف أكثر من ميلهم إلى الغناء أو العلوم الموسيقية ، هذا إلى أنه يتيح للمعلم فرصة شرح الآلات للأطفال وكيفية صناعتها واختصاصها .

## تقرير

### بشأن حالة الموسيقى بالمدارس الأميرية

مقدم من الدكتور محمود أحمد الحفنى

كان التعليم الموسيقى منحصرا في بعض المدارس ، مقصورا على العزف ، غير مقرر في برنامج الدراسة ، وكان يسير سيرا مطلقا غير مقيد بنظام أو خاضع لإشراف معين . وقد أدى ذلك إلى تناقض طرق تدريس هذا الفن وعدم اتصال حلقاته بما يضمن إثماره إثمارة حسنا ، وإنتاجه إنتاجا مفيدا . فلمما عنيت الوزارة بأمر هذا النوع من التعليم وفكرت في تنظيمه وإدخاله تدريجيا في برنامج الدراسة بدئ بتنفيذ ذلك خلال العام الدراسي ١٩٣١—١٩٣٢ على الوجه الآتى :

أولا — المدارس التى أدخل التعليم الموسيقى في برنامجها :

( أ ) رياض الأطفال المستقلة بالقاهرة والاسكندرية ، وعددها ٦ وعدد تلاميذها ١٠٦٦

( ب ) رياض الأطفال الملحقه بمدارس البنات الابتدائية بالقاهرة والاسكندرية ، وعددها

٩ وعدد تلاميذها ٦٨٥

( ج ) مدارس البنات الابتدائية بالقاهرة والاسكندرية على أن يبدأ بالسنة الأولى هذا

العام ويتدرج في التوسع في ذلك سنة بعد أخرى ، وعدد تلك المدارس ١٢ وعدد

تلميذاتها الالآتى يشملهن التعليم الموسيقى في السنة الأولى ٦١٥

ثانيا — المدارس التى أدخل جزء من التعليم الموسيقى في برنامجها وبقي جزء آخر خارج البرنامج :

( أ ) مدارس البنين الابتدائية بالقاهرة وضواحيها وقد نفذ بالسنة الأولى من هذه جزء

كبير من النظام الموسيقى الجديد .

( ب ) مدارس البنين الابتدائية بالجهات الأخرى ، وهذه أقل تتبعا لخطا هذا التطور الجديد

لعدم توافر الأسباب المساعدة على ذلك .

ثالثا — مدارس لا تزال تشير فيها الفرق الموسيقية على النظام المطلق القديم ، لأن خطا التدرج

في اتصال أنظمة التعليم الموسيقى المنشأة حديثا بمدارس الوزارة لما تدركها بعد ( كالمدراس الثانوية )

وهذا لم يمنع من إمدادها آنا قانا بالارشاد والأنظمة المرغوب في اتباعها .

وضمنا لحسن تطبيق الخطة التي رسمتها الوزارة للمدارس التي أدخل التعليم الموسيقي أوجزه منه في برنامجها، عقدت الوزارة امتحانا على دفعتين قبل بدء العام الدراسي ١٩٣١ — ١٩٣٢ لاختبار المعلمات المطلوبات لرياض الأطفال ومدارس البنات . كما راعت في اختيار من وكل إليهم أمر التعليم الموسيقي بمدارس البنين الابتدائية أن يكونوا من بيئات مدرسية . لأن هذا من مستلزمات إدخال أى فن يراد إضافته إلى برامج التعليم .

وكان عماد هذه الثقافة الموسيقية في المشروع الجديد الغناء والأنشيد فالآلات وما يتبعها . وسنقصر الكلام على المدارس التي بدئ فيها بتطبيق هذا المشروع من أوائل شهر نوفمبر سنة ١٩٣١ ونوجز ذلك فيما يلي :

### الأنشيد

منذ عني بتنظيم تعليم الأنشيد بمدارس الوزارة روعي في ذلك إدخال التجديد فيها بتطبيق ما لا مانع من اقتباسه من الأساليب المتبعة في المدارس الأوربية ، من غير فقدان الصبغة القومية لألحان تلك الأنشيد ، ومع التزام ملاءمتها للبيئة المدرسية ، واتخاذها الوجهة التعليمية البحتة ، علما بأن هناك فرقا بين الألحان التي توضع لعامة الناس والتي توضع للتلاميذ . فان كثيرا من التأليف الموسيقية التي توضع للعامة ولأغراض خاصة كالطرب والسمر عند ما تستعمل في بيئتها تكون شائقة ذات مسحة خاصة من الجمال ، ولكنها عند ما تستعمل في المدارس تبدو سقيمة معتلة ، إذ تفقد طلاوتها الأولى ، وتكون مجردة من كل معنى أو شعور ، غير ملائمة على الإطلاق للتعبير عن معاني الكلام وترجمة ما فيه من المشاعر .

وكان من بين ما بدئ به من التجديد في الأنشيد أن بدئ باستعمال طريقة الأنشيد المزدوجة في النغم (البوليفوني) . وقد اتضح أن تلاميذ المدارس المصرية الذين أدخل هذا التجديد في دراستهم الخاصة بالأغاني ليسوا أقل استعدادا من غيرهم لقبول هذا النظام ، كما تبين صلاحية هذه الطريقة الجديدة وحسن أثرها في تشويق التلاميذ وتحبيب هذا النوع من الموسيقى ( الأغاني ) إليهم . وقد اتخذت كل مقطوعة غنائية وجهتها الخاصة من حيث مناسبة النغم والميزان الموسيقي لمعاني ألفاظها وميزانها الشعري . ولا بد من أن نذكر هنا أن الملاحظات الخاصة بتلك الأغاني المدرسية قد اكتسبت بالتجربة والخبرة والاتصال الوثيق ببيئة التلاميذ على اختلاف مداركهم وأعمارهم ومعرفة الروح التي هم أكثر ميلها واستعدادا لقبولها .

ولم يقصر تعليم الأنشيد على ذوى الأصوات المتقادة ، بل شمل جميع تلاميذ الفرق وتلميذاتها . وعلاوة على ذلك أن الأنشيد القومية — حتى في المدارس الابتدائية التي لم يتعد مشروع التعليم الموسيقي السنة الأولى

بها — لم يقصر تعليمها على الفرق التي تدرس الأناشيد، بل شمل جميع تلاميذ المدرسة حيث يتغنون بها عند بدء يومهم المدرسى أو انتهائه .

وعلى الرغم من قصر المدة التي اتبع فيها هذا النظام، وصلت المدارس في هذا النوع من التعليم الموسيقى إلى درجة مرضية .

### الغناء الصولفائى

أدخل الغناء على طريقة "القرار دو" (Tonic Solfa) التي ابتدعها في التعليم الموسيقى "جون كرون" (John Corwen)، وذلك لملاءمتها جد ملائمة مدارس الأطفال . وقد جربت فوجدت من السهولة بحيث تجعل الأطفال قادرين على الغناء تحت تأثير شعورهم بالمقام الموسيقى الذي يعبر عن بعض العواطف، كالهذوء أو النشاط أو الرجاء أو القوة ... الخ. ومن الغريب أنها أنتجت نتائج سريعة، إذ أنه في أقل من ثلاثة أشهر في حصة واحدة في الأسبوع أمكن الأطفال غناء قطع تشتمل على درجات عدة ودواوين مختلفة بمجرد النظر إليها مكتوبة على السبورة أو غيرها، كما أمكنهم غناء تمرينات غير مكتوبة، وذلك بمجرد النظر إلى بعض إشارات باليد من المعلمة دالة على الشعور التأثيرى الخاص بكل درجة صوتية. وبالعكس أمكنهم تسمية الدرجة الصوتية بمجرد سماعها من الآلة الموسيقية أو من الصوت الإنسانى مثلاً، وكذا الدلالة عليها بإشارة اليد الخاصة بها . فتكون الحالة الأولى بمثابة القراءة والثانية بمثابة الاملاء .

### الايقاع

وقد روعى التوسع في الطريقة المذكورة بإدخال كل ما ألحق بها من الوسائل التعليمية الخاصة بالتدرج مع مدارك الأطفال ، ولا سيما ما يختص بالايقاع والتعبير عنه بألفاظ معينة . وهى الطريقة التي ابتكرها "ايميه بارى" (Aime Paris) الفرنسى والتي سماها "لغة الايقاع" (Langue de Durée) .

### فرق الأطفال

وبمناسبة التكلم على الايقاع روى إدخال بعض الآلات الايقاعية كالمثلثات والدفوف الخ في الدروس الموسيقية الخاصة بالأطفال ، سواء أكانت مصحوبة بالغناء أم غير مصحوبة ، وذلك تحبباً لهم في الدروس وجعلها مشوقة بقدر الامكان . فكتبت لذلك فرق إيقاعية (Percussion Bands) تهزف بآلاتها مسيرة لنغمات بعض الألحان ، موزعة آلاتها على أجزاء اللحن المختلفة على حسب ما يوحى به كل جزء من معنى أو شعور

خاص. فتتربى فى الأطفال عن غير قصد خاصة تحايل الألحان إلى جمل وعبارات لكل منها تأثير خاص به. وقد وجد أن أقرب الألحان إلى نفوسهم الألحان المصرية الصبغة أو الشرقية الأصل ويتجلى أثر ذلك واضحا من مقارنة الزمن الذى يستغرقه إدراك الروح الإيقاعية للحن شرق بالزمن الذى يتطلبه لحن غير شرقى. فهم أسرع إلى إدراك اللحن الأول إذا تساوى اللحنان فى الصعوبة .

### التمرين على فهم الموسيقى

هذا وقد اشتمل البرنامج على تقوية الاستعداد لفهم الموسيقى فى الأطفال ، سواء من الوجهة الصوتية أو الإيقاعية ، كطالبتهم باستعادة الدرجات الصوتية لأى لحن بالغناء وإعادة إيقاعه بالتصفيق مثلا .

### الابتكار الموسيقى

قد اشتمل البرنامج على التمرين على الابتكار الموسيقى على أسهل وجه ، كطالبة الأطفال باتمام لحن حذف من آخره درجة صوتية أو درجتان .

### الألعاب الموسيقية

وقد أدخل بعض الألعاب التى تتفق حركاتها هى والموسيقى ممثلة بذلك بعض مايجرى فى الحياة العملية على نحو يدعو إلى السرور والابتهاج .

كما اشتمل البرنامج على غير ذلك من فروع التربية الموسيقية .

وخلاصة القول أنه لم يندرجهد فى إدخال أحدث النظم وأكثرها انطباقا على قواعد التربية والاستفادة من تجربة تلك النظم فى البيئة المصرية ، بتوجيهها إلى ناحية خاصة بمدارك تلك البيئة مع التصرف فيها بما يلائم استعدادها ، لتنتج أحسن ماينتظر الحصول عليه من النتائج .

مفتش الموسيقى بوزارة المعارف العمومية

فبراير سنة ١٩٣٢

والسكرتير العام للمؤتمر

دكتور محمود أحمد الحفنى





## ٥ - لجنة تاريخ الموسيقى والمخطوطات

### التقرير العام

عهد إلى لجنة تاريخ الموسيقى والمخطوطات في النظر في المسائل الآتية والاجابة عنها :

- ١ - إحصاء المؤلفات الغربية والشرقية التي تبحث في تاريخ الموسيقى العربية .
  - ٢ - ماخير وسيلة لتشجيع نشر المؤلفات العلمية باللغة العربية عن الحلقات المختلفة لتاريخ الموسيقى العربية ؟
  - ٣ - إعداد تقرير يشمل تاريخ السلم الموسيقى العربى وتطوراته في العصور المختلفة .
  - ٤ - إحصاء أهم المخطوطات العربية التي تبحث في الموسيقى مع بيان ما نشر منها وما ترجم إلى لغة أخرى مع تعليق أو شرح ؟
  - ٥ - ما المخطوطات التي لم يتم نشرها وما وسائل طبعتها ؟
  - ٦ - إلى أى مدى يمكن أن تستفيد البلاد العربية من نشر هذه المخطوطات ؟
- وقد انتخبت اللجنة في جلستها الأولى المنعقدة في ١٥ من مارس سنة ١٩٣٢ بالاجماع الدكتور هنرى فارمر رئيسا والأستاذ محمد كامل حجاج أفندى سكرتيرا، وعقدت اللجنة ثمانى جلسات عامة وست جلسات فرعية، وتشرف اللجنة بأن تقدم للمؤتمر تقريرها الآتى للموافقة عليه :

المسألة الأولى ( إحصاء المؤلفات الغربية والشرقية التي تبحث في تاريخ الموسيقى العربية ) :

لقد أعارت اللجنة هذا السؤال عناية كبيرة، ورأت منذ بدء عملها ضرورة زيارة دار الكتب، فندبت لجنة فرعية لذلك مؤلفة من الدكتور فارمر والأستاذ محمد كامل حجاج أفندى والسيد حسن حسنى عبدالوهاب، فبحث حضراتهم عن المخطوطات والكتب المطبوعة التي في دار الكتب، وتفضلت دار الكتب فأعارت بعضها للمعهد لتستعين به اللجنة في أعمالها ، واتخذت الوسائل أيضا للحصول على كشف تام بالكتب المتعلقة بالموسيقى العربية في دار الكتب ، وقد تسلمت اللجنة هذا الكشف فأفادها كثيرا في عملها .

كذلك أعد كل من الدكتور فارمر ، والأستاذ محمد كامل حجاج أفندى ، والكولونيل ييزنى ، كشوفا بالكتب المطبوعة . وبعد مراجعتها ودرسها ترى اللجنة من واجبها أن توصى بما يأتى :

( ١ ) ترى اللجنة أن فى استطاعة أعضائها إعداد كشوف أوفى وأكثر وضوحا من هذه بعد عودتهم إلى أوطانهم وتمكنهم من الاستعانة بما لديهم من كتب ووثائق . وقد طلبت من حضراتهم أن يعدوا كشوفا مشروحة بالكتب المطبوعة ، وأن يرسلوا ما كان منها باللغات الأوربية إلى الدكتور هنرى فارمر رئيس اللجنة ، وما كان منها باللغة العربية إلى الأستاذ محمد كامل حجاج أفندى سكرتيرها على أن يعد حضراتهما كشوفا نهائية مما يجمع لديهما من المؤلفات الغربية والشرقية ، ويرسلاها إلى السكرتير العام للتوتم .

( ب ) إن اللجنة تعلم أن بعض الكتب الواردة فى الكشوف المقدمة لها إما من نوع قد فقد فائدته بمرور الزمن ، وإما من نوع يخطئ فهم الموسيقى العربية وتاريخها ، ولكنها مع ذلك تشعر بأن جميع هذه الكتب يحسن إدماجها فيما يعد من الكشوف ، لأنها تظهر تقدم المؤلفين الموسيقيين فى درس هذا الفن . وهذا هو السبب الذى حمل اللجنة على أن توصى بإعداد كشوف مشروحة حاوية الملاحظات الوافية عن محتوياتها .

المسألة الثانية ( ما خير وسيلة لتشجيع نشر المؤلفات العلمية باللغة العربية عن الحلقات المختلفة لتاريخ الموسيقى العربية ) :

رأت اللجنة أن الضرورة تقضى بأن تتوسع بعض التوسع فى هذا الموضوع لفائدة المهتمين بدرس تاريخ الموسيقى العربية . وهى تدرك أن الدرس يجب ألا يقتصر على المؤلفات ، بل يجب أن يتناول أيضا الصور والنقوش والايقونات والآلات الموسيقية المحفوظة فى المتاحف .

إن الوثائق المخطوطة سيعنى يبحثها عناية تامة عند الكلام على السؤال الرابع . أما الصور والنقوش والايقونات فإن لها شأنا خطيرا فى درس تاريخ الموسيقى ، لأننا نجد بينها أدلة مصورة على سير الموسيقى العربية فى مضمار التقدم تؤيد فى بعض الحالات ما تشتمل عليه المخطوطات .

لذلك نذبت اللجنة الدكتور فارمر ليقوم بزيارة دار الآثار العربية مستصحبا كاتب اللجنة لدرس ما قد يوجد فيها من ذلك . وقد كرر جنابه زيارته إياها ، وزار أيضا المتحف المصرى ، وكانت نتيجة هذه الزيارات أنه عثر بين الصناعات الفنية على نحو ١٢ رسما يرجع تاريخها إلى القرن الرابع للهجرة وما يليه ، تحتوى على صور

موسيقين وآلات موسيقية ، ومن هذه اللوحة الخشبية الشهيرة التي توجد صورة منها في متحف معهد الموسيقى الشرقى وقد أوصى بعمل صور فوتوغرافية لهذه التحف جميعا ، ولذلك قررت اللجنة ما يلى :

( أ ) لما كانت الايقونات والصور والنقوش ذات أهمية كبيرة تساعد على دراسة تاريخ الموسيقى ، فاللجنة توصى بدرس ما فى المعارض التاريخية والمتاحف من الصناعات الفنية كافة مثل الأواني المعدنية والزجاج والخزف والعاج وأشغال الحفر فى الخشب والكرنيز والنسيج ، والسعى للحصول على صور ( فوتوغرافية ) لما قد تحويه من صور الموسيقيين أو الآلات الموسيقية ووضع فهرس لها وحفظها فى دار الكتب .

( ب ) أن يعنى بدرس المخطوطات المصورة للغرض نفسه .

أما فيما يتعلق بخير الوسائل لتشجيع نشر المؤلفات العلمية باللغة العربية لتسهيل درس أطوار تاريخ الموسيقى العربية دراسة علمية صحيحة فقد أعارت اللجنة هذا الأمر عناية خاصة ، وهى توصى بما يلى :

( أ ) ترجمة كتاب الدكتور فارمر المسمى تاريخ الموسيقى العربية المطبوع فى لندن سنة ١٩٢٩ لأنه من أهم الكتب فى بابه .

( ب ) توصى اللجنة بأن يتخذ كتاب الموسيقى الشرقية لمؤلفه محمد أفندى كامل حجاج المطبوع بالاسكندرية سنة ١٩٢٤ كتابا للتدريس إلى أن يوضع مؤلف آخر أكبر منه وأوفى .

( ج ) ترى اللجنة أن من المرغوب فيه وضع مؤلف مستمد من كتاب الأغانى لأبى الفرج الأصفهاني والفهرست لابن النديم فى تاريخ فن الموسيقى حتى القرن الثالث للهجرة ، بحيث يحتوى على تواريخ المغنين والعازفين والملحنين والمؤلفين فى الموسيقى خلال هذا العصر الذهبى الذى ازدهرت فيه الموسيقى العربية . وذلك لاعتقادها أن مؤلفا كهذا يشيد بذكر الموسيقى العربية الغابرة قد يشجع أبناء هذا العصر على النسخ على منوال أسلافهم الأماجد .

( د ) لاحظت اللجنة أن هناك أبحاثا بإنشاء متحف للآلات الموسيقية تحت السؤال الثامن من برنامج أعمال لجنة الآلات الموسيقية . ولما كانت لبحثنا هذه قد ندبت خصيصا لبحث المسائل المتعلقة بتاريخ الموسيقى العربية والمخطوطات ، ولما كان بعض أعضائها قد اختص بدرس تاريخ آلات الموسيقى العربية ، لذلك فاللجنة توصى بأن يوجد ارتباط وثيق بين اللجنتين فيما يتعلق بهذا الموضوع .

( هـ ) توصى اللجنة بأن يدمج تاريخ الموسيقى الشرقية وبخاصة الموسيقى العربية فى برنامج التدريس فى معهد الموسيقى الشرقى وأمثاله من المعاهد .

المسألة الثالثة (إعداد تقرير يشمل تاريخ السلم الموسيقى العربى وتطوراته فى العصور المختلفة) :  
لقد عرضت على اللجنة الرسالتان الواردة إحداهما من الدكتور سالم من دمشق ، والأخرى من الأستاذ  
أحمد أفندى أمين الديك بمصر ، عن تاريخ السلم الموسيقى ، فرأت اللجنة أن الأولى منهما تتناول الموضوع من  
وجهة إجمالية عامة ، تجعلها ليست ذات قيمة تذكر فى أبحاثها ، مع شكرها للمؤلف على مساعدته .

أما الثانية فهى رسالة ذات قيمة عظيمة ، ولكن لما كان معظمها جداول رياضية غير مصحوبة  
بشرح يذكر أو تفاسير تاريخية ، فاللجنة مع شكرها للمؤلف على هذه الرسالة المفيدة تأسف لعدم استطاعتها  
استعمالها فى تقريرها هذا .

وقد تطوع الدكتور فارمر بوضع تقرير عن تاريخ السلم الموسيقى وهو ملحق بهذا التقرير .

المسألة الرابعة ( إحصاء أهم المخطوطات العربية التى تبحث فى الموسيقى مع بيان مانشر منها وما  
ترجم إلى لغة أخرى مع تعليق أو شرح ) :

قدمت إلى اللجنة فى اجتماعاتها كشوف بالمخطوطات التى فى المكاتب المختلفة من الدكتور فارمر  
والأستاذ محمد كامل حجاج أفندى والأستاذ سالازار . كذلك وجه البارون كارادى فو والسيد حسن حسنى  
عبد الوهاب والأستاذ زامبيري نظرها إلى طائفة أخرى . وقد فحصت اللجنة عن جميع هذه وتناقشت بشأنها .  
وأعلن الأستاذ سالازار أن الحكومة الإسبانية مستعدة لأن تهدى إلى الحكومة المصرية صوراً  
فوتوغرافية للمخطوطات التى فى مكاتب إسبانيا التى تعتبرها اللجنة ذات فائدة .

كذلك صرح الأستاذ زامبيري بأن جمعية الموسيقيين الإيطاليين مستعدة لأن تقدم كشوفاً بالمكاتب  
والمخطوطات التى فى مكتبة الفاتيكان .

وقدم الأستاذ نجيب نحاس إلى اللجنة مجموعة نفيسة من الصور الفوتوغرافية للمخطوطات وهى تهدى  
إليه خالص شكرها على اهتمامه بهذه المخطوطات .

وقد أثمرت زيارات اللجنة الفرعية المشار إليها سابقاً دار الكتب ثماراً حسنة ، وتفضلت دار الكتب  
فقدمت إلى اللجنة فهرساً بالمخطوطات التى لديها . وقد تمكنت اللجنة الفرعية فى زيارتها هذه أن تعرف  
حقيقة بعض المخطوطات التى وقع خطأ فى وصفها ، وأشار الدكتور فارمر أن أغلاطاً كهذه توجد فى  
مكاتب أوروبا ، وضرب مثلاً لذلك بكآيين فى مكتبة باريس نسباً إلى محمد بن زكريا الرازى ، بينما أحدهما

هو في الواقع كتاب الأدوار لصفي الدين ، والآخرة رسالة في علم الأنغام لشهاب الدين العجمي . وذكر الأستاذ محمد كامل حجاج أفندي أيضا مثالا آخر، وهو أن كتاب الأدوار الذي في دار الكتب وفي المعهد المنسوب إلى ابن سبعين هو في الواقع لصفي الدين .

وإن اللجنة ترغب أيضا في أن تذكر بأن الكتابين اللذين وضعهما الخليل بن أحمد أقدم مؤلفي العرب في الموسيقى ، واللذين كان يعتقد منذ زمن بعيد أنهما في حوزة أحد الموسيقيين في القاهرة ، قد ثبت لها أن لا وجود لهما .

وقد اتخذت اللجنة القرارات الآتية :

( أ ) اللجنة توصي على الرغم من إعداد الكشوف المطلوبة بوضع كشوف أخرى أكثر وضوحا وبيانا . وأن ذلك يستطاع إتمامه عند توافر المعلومات . لذلك طلب من الدكتور فارمر والأستاذ محمد كامل حجاج أفندي أن يؤلف كل منهما بعد انتهاء المؤتمر كشوفا مرتبة بحسب الأقدمية التاريخية ومشروحة شرحا وافيا لتقديمها إلى السكرتير العام للمؤتمر .

( ب ) إن المخطوطات التي طبعت قليلة جدا وهي مبينة فيما يلي :

( ١ ) الرسالة الشرفية لصفي الدين عبد المؤمن . طبع خلاصة لها باللغة الفرنسية جناب البارون كارادى فو ، ولكن بدون المتن .

( ٢ ) كتاب الموسيقى الكبير للفارابي . ترجمه إلى اللغة الفرنسية مع شرحه البارون دى ارلنجر ولكن بدون المتن .

( ٣ ) رسالة في خبر تأليف الألحان للكندى . هذه ترجمها إلى اللغة الألمانية الدكتور لانحمان والدكتور الحفنى مع شرحها ومنتها وصور عن أصلها .

( ٤ ) كتاب النجاة لابن سينا . هذا ترجمه إلى الألمانية الدكتور الحفنى مع شرحه ومنتها .

( ٥ ) لسان الدين بن الخطيب ورسائل مغربية أخرى عن الموسيقى . هذه ترجمها إلى الانجليزية مع منتها وشرحها الدكتور فارمر تحت عنوان ( معلم عود مغربي قديم ) .

وهناك ترجمات أخرى يقوم بها البارون دى ارلنجر لا يزال العمل جاريا فيها .

( ج ) توصي اللجنة بوجوب الحصول على صورة فوتوغرافية لجميع المخطوطات العربية العامة عن الموسيقى ، وإيداعها دار الكتب أو مكتبة معهد الموسيقى الشرقى .

( د ) توصى اللجنة أيضا بوجود الحصول على صور فوتوغرافية لمخطوطات فارسية وتركية معينة، لان هذه المخطوطات بعد عهد صفى الدين لازمة لمعرفة تقدم نظرية الموسيقى العربية معرفة جيدة .

المسألة الخامسة ( ما المخطوطات التى لم يتم نشرها وما وسائل طبعها ؟ ) :  
إن المخطوطات التى لم تطبع بعد هى كل ما لم يرد ذكره فى الجواب عن السؤال الرابع . وقد اتخذت اللجنة بعد درس الموضوع وتمحيصه القرارات الآتية :

( أ ) توصى اللجنة بتأليف لجنة مطبوعات يكون عملها انتقاء المخطوطات العربية الأكثر أهمية والاشراف على إعدادها لطبعها وترجمتها .

( ب ) أن يصحب كل متن كتاب تختاره اللجنة للطبع بصورة عن الأصل وشرح واف وترجمته إلى إحدى اللغات الأوروبية .

( ج ) أن يطلب إلى الحكومة أن ترصد الاعتماد المالى اللازم لإنشاء نواة كاملة للمؤلفات العربية فى الموسيقى النظرية ، ومساعدة أية جمعية أو أى فرد يقوم بطبع هذه المؤلفات .

( د ) توصى اللجنة بأن المخطوطات الشعرية الموضوعة خصيصا للنوبات والطبوع وغيرها من أنواع الفن الموسيقى توضع أيضا موضع النظر لأجل طبعها، وخصوصا ما كان منها محتويا على تنوع فى الموضوعات غير مقصور على أغانى الحب . وذلك لأنها ترى أنه يجب أن يكون لدى الملحن العصرى أناشيد غير الأناشيد الغرامية ليعنى بتلحينها ووضع الأوزان الموسيقية لها .

( هـ ) المؤلفات التى تبحث فى إباحة السماع وتحريمه ، وكذلك التى تبحث فى ترتيل القرآن الشريف ، يحسن أيضا طبع ما يرى مفيدا منها لتاريخ الموسيقى فى الاسلام .

المسألة السادسة ( إلى أى مدى يمكن أن تستفيد البلاد العربية من نشر هذه المخطوطات ؟ ) :  
يقول جناب البارون كارا دى فو فى الإجابة عن هذا السؤال إن للفنون الجميلة عند العرب منزلة كبيرة، ولها فى حياة جميع الشعوب التى تتكلم اللغة العربية أثر عظيم . وفى طليعة هذه الفنون فن الموسيقى ، ونظرا لما أعطاه علماء المسلمين فى العصور السابقة لهذا الفن من الأهمية والشأن ، ونظرا لأن الموسيقى العربية لا يمكن أن تتقدم وترقى الرقى المنشود ما لم يعرف تاريخ ماضيها معرفة جيدة عن طريق طبع المخطوطات ذات الشأن الخطير فيها ، لذلك فهو يعتبر أن طبع المخطوطات العربية القديمة أمر ضرورى جدا لا يمكن المغالاة فى تقدير أهميته .

ويقول الدكتور وولف إن كل إنسان يعلم التأثير العظيم والنفوذ الكبير الذي كان للموسيقى العربية على موسيقى العصور الوسطى في غرب أوروبا، وإنه من الضروري فهم الموسيقى العربية ليستطاع تقدير موسيقى العصور الوسطى . وبالاختصار إن ترجمة المؤلفات العربية الخاصة بالموسيقى النظرية وطبعها لا تتحصر فائدته في تسهيل فهم الموسيقى الشرقية، بل يساعد أيضا على فهم الموسيقى في كل زمان ومكان .

وبرى حضرة الأستاذ محمد أفندى كامل حجاج أن فائدة المخطوطات القديمة لا يختلف فيها اثنان، ولا تحتاج إلى برهان، لأنها تمكننا من معرفة الأدوار التي مرت بها الموسيقى العربية في تقدمها وتطورها إلى أن وصلت إلى ما هي عليه الآن . وهي تساعدنا أيضا على معرفة ما كانت عليه الموسيقى العربية في زمن ازدهارها في عهد هارون الرشيد، وتمكننا من فهم كتاب الأغاني وحل بعض ألغازه . وعدا ذلك إن سلم الموسيقى لا يستطيع فهمه تماما ما لم تدرس تطورات الموسيقى من عهد الخليل بن أحمد إلى الكندي إلى الفارابي إلى ابن سينا إلى صفى الدين إلى ابن غيبي وغيرهم .

### الخاتمة

وإن رئيس اللجنة يرغب في الختام أن يعرب عن خالص شكره لحضرات أعضاء لجنة تاريخ الموسيقى والمخطوطات لما أبدوه من التعاون في العمل ، وأن يسجل تقديره لخدمات الكاتبة فؤاد أفندى مغنمب الذي ساعد اللجنة كثيرا في عملها .

وإن عمل اللجنة لا بد أن يثمر ثمارا صالحة وذلك لما حصلت عليه من النتائج ، وما أعربت عنه من التوصيات التي ترجو أن تنال موافقة المؤتمر بالاجماع .

وإننا بدون أن ندعى للجنة أكثر من حقها نشعر بأننا نستطيع أن نؤكد عن يقين أن كل لجنة أخرى تقريبا لا بد أن تنظر إليها وتستمد معونتها من ناحية ما . لأن أساس عمل كل اللجان يرجع إلى التاريخ ويستند إليه . فلا بد من معرفة التاريخ لفهم المقامات والضروب ، ولا بد من استشارة التاريخ لتقدير السلم، ولا بد من الالتجاء إلى التاريخ لمعرفة الآلات الموسيقية معرفة صادقة . فلجنة إذا هي " ألف " كل اللجان الأخرى .

وإن اللجنة ترجو رجاء حارا أن تسفر أنعابها عن طبع مجموعة وافية للمؤلفات العربية في الموسيقى . وإنه إذا كانت لجنة التسجيل تعطي الصوت الحى في أسطوانات "صوت سيدة" الشهيرة، فلجنة ترجو أن تعطى في سلسلة مهدبة من المجلدات العالمية أصوات الماضى . وإن مصر مصدر هذا الفن ومنبته ، فهي التي أنبتت

الحسين بن علي المغربي ، والمسيحي في القرن الخامس بعد الهجرة ، وقد وضع كل من هذين المؤلفين كتابا على طراز كتاب الأغاني العظيم لمؤلفه أبي الفرج . ومصر هي التي أهدت إلى العالم الاسلامي الفلكي الشهير ابن يونس الذي وضع كتابا خاصا في تمجيد العود بعنوان ” العقود والسعود “ . ومن أرض النيل المبارك خرج ابن الهيثم الذي وضع الشروح الوافية والنقد الصحيح لنظريات إقليدس الموسيقية . وفي هذه البلاد عاش أيضا أبو الصلت أمية وقد كانت رسالته في الموسيقى على جانب من الخطورة بحيث ورد ذكرها واستشهد بها في الكتب العبرانية . وقد كان البياسي المعداد من أخصاء الفاتح العظيم صلاح الدين موسيقيا من طبقة غير وضعية . وعلم الدين قيصر الذي كان من أبناء مصر كان أشهر أهل عصره في نظرياتة الموسيقية . ثم ابن الطحان وهو مصري آخر وضع مؤلفا في الموسيقى ربما كان أهم ما وضع من نوعه ، لأنه يبحث في تاريخ الموسيقى ونظرياتها جنبا إلى جنب . جميع هؤلاء عاشوا قبل القرن السابع الهجري .

واليوم ولا تزال ذكريات الأسابيع الثلاثة الماضية ماثلة بجمالها أمام أعيننا ، نشعر أن مصر ستأخذ مرة أخرى مركزها الأسمى الممتاز في طليعة البلدان في عالم الفنون الاسلامية ما

رئيس اللجنة

دكتور هنري فارمر

سكرتير اللجنة

محمد كامل حجاج



## تاريخ مختصر للسلم الموسيقي العربي

بقلم الدكتور هنري فارمر

### السلم قبل الاسلام

إن الموسيقى العربية والفارسية ترجعان في أصلهما إلى أصل سامي قديم ، كان له أثر عظيم في الموسيقى اليونانية ، إن لم يكن أساسا لها قبل فجر الاسلام بزمان بعيد . وأول معرفتنا بالسلم العربي كان من الفارابي في القرن الرابع الهجري ، إذ أنه وصف آلة موسيقية كانت لاتزال مستعملة في أيامه تعرف باسم الطنبور البغدادي أو الميزاني . وهو يقول إن دساتين هذه الآلة تعطى السلم الذي كان مستعملا في الجاهلية ، وهو سلم أرباع المقامات ، ثم الوصول إليها بتقسيم الوتر أربعين جزءا متساوية . وقد تيسر تتبع تاريخ هذا النظام إلى عهد اراتوستينس ، وإن كان المرجح أنه أقدم كثيرا من ذلك .

وقد كان لهذه الآلة المستعملة في أيام الجاهلية وتران وخمسة دساتين ، يسوى الوتر الأعلى منها على صوت أعلى الدساتين في الوتر الأدنى فينتج عن ذلك السلم الآتي :

الوتر الأعلى						الوتر الأدنى				
٤٦٢	٤١٣	٣٦٦	٣٢٠	٢٧٥	٢٣١	٢٣١	١٨٢	١٣٥	٨٩	٤٤

ويقول الفارابي إن أغاني الجاهلية القديمة كانت لاتزال تعزف على هذه الآلة في أيامه ، وإذا نظرنا إلى التقسيم النظري لهذا السلم يتضح بدهشة أننا إذا استمررنا في الدساتين بعد الخامس منها نتوصل إلى السلم الآتي .

الدساتين :	أنف	الثاني	الرابع	السادس	الثامن	العاشر
سنت :	٨٩	١٨٢	٢٨١	٣٨٦	٤٩٨	

ومن رأى الأستاذ لاند أن هذا كان الأصل الذي انحدر منه السلم الفيثاغوري .

### النظام العربي القديم

لقد لمحنا في القرن الأول الهجري دلائل نظرية موسيقية وضع أصولها الموسيقيون الحجازيون ، فهناك ابن مسجح تعلم فن الغناء الفارسي وتلقى أيضا بعض الدروس عن الموسيقيين الروم العازفين منهم على البربطين وعلماء الموسيقى النظرية . واستعان ابن مسجح بما تعلمه في غربته على وضع أساس نظام للنظرية الموسيقية رضى به رجال الموسيقى في عصره . على أن هناك ما يدلنا على أن ابن مسجح رفض الطرق الفارسية والرومانية التي رآها غريبة عن الموسيقى العربية . ومن هذا يستدل على أن هذه النظم الموسيقية المنقولة من الخارج لم تكن

سابقة لنظرية الموسيقى الوطنية العربية، ولكنها دخلت عليها فتلقحت بها أصول الموسيقى العربية التي كان لها مميزات خاصة . وإن إدراك هذه الحقيقة لعل غاية من الأهمية ، خشية أن يتسرب إلى الأذهان أن الموسيقى العربية من أصل فارسي أو رومي . فلقد قرر كثير من النقات بأن الموسيقى العربية والفارسية والرومية كانت تختلف كل منهما عن الأخرى اختلافا ظاهرا، فالكندى في القرن الثاني للهجرة يقول إن دراسة الموسيقى إنما هي دراسة فنون عدة، ومعنى ذلك أن هناك موسيقى عربية، وأخرى فارسية، وأخرى رومية الخ . وكتاب إخوان الصفاء الموضوع في القرن الرابع للهجرة يقرر مثل ذلك إذ يقول ”أما الشعوب الأخرى كالفرس والروم واليونان القدماء فإن لألحانهم وأغانيهم قوانين أخرى تختلف عن التي وضعت لألحان العرب وأغانيهم“ . وفي العقد الفريد لابن عبد ربه وكان في القرن الرابع الهجري نقراً عن المعارضة التي قامت في وجه إدخال الأنغام الفارسية على الموسيقى العربية . وإن مقدرة إسحق الموصلي ( القرن الثاني للهجرة ) على معرفة اللحن اليوناني عند سماعه تدل دلالة صريحة على اختلافه عن اللحن العربي .

ولكن ماهو ذلك النظام العربي القديم للموسيقى الذي خلف السلم الذي كان موجودا قبل الاسلام ؟

إننا نجد في الرسائل المغربية التي نشرها أخيرا الدكتور فارمر تحت عنوان ” معلم عود مغربي قديم“

سلما بديوان واحد ”أوكتاف“ مبنيًا على تسوية أوتار العود الأربعة :

حسين	رمل	مايه	ذيل	
٩٠٥	٧٠٢	٢٠٤	٠	مطلق ... ..
١١١٠	—	٤٠٨	—	سبابه ... ..
١٢٠٠	—	٤٩٨	—	خنصر ... ..

ولقد كانت هذه الطريقة أقدم من طريقة إسحق الموصلي ( القرن الثاني والثالث ) الذي كانت تسوية عوده على أبعاد رباعية بحيث إن نقلة واحدة توصل إلى الديوان ”الاوكتاف“ المزدوج المسمى الجمع التام . وليس من العسير الوصول إلى معرفة الزمن الذي انتقل فيه العرب فعلا من طريقة الديوان الواحد ”الاوكتاف“ إلى طريقة الديوان المضاعف أو الجمع التام، ففي أيام إسحق الموصلي والكندى ويحيى ابن علي بن يحيى والفارابي وإخوان الصفاء كانت أوتار العود الأربعة تسمى من الأعلى إلى الأدنى زير فثني فثنت ثم بم . والاسمان الأول والأخير فارسيان . وإنه لمن المعقول أن نستنبط أن الوتر الأعلى والوتر الأدنى كانا في الأصل يعرفان باسمين عربيين كالوترين الأوسطين ( مثنى ومثلث ) ولكن نفوذ الفرس أدى إلى أن يبدل بهما اسمان فارسيان .

ويظهر أن العود الفارسي كانت تسويته إلى ابعاد رباعية هكذا ( A.D.G.c. ) بينما العود العربي كان هكذا ( C.D G.a. ) كما ورد في الرسالة المغربية المشار إليها آنفا . والفرق بين الطريقتين إنما هو في الوتر الأول أو الأعلى والوتر الرابع أو الأدنى . وعند ما اتبع العرب التسوية الفارسية التي ترتب عليها إبدال الوترين الأول والرابع ، اتخذوا اسمين فارسيين لهما مع استبقاء الاسمين العربيين للوترين الأوسطين . وفيما يلي سلم العود كما ورد في رسالة يحيى بن علي بن يحيى المنجم التي تحتوى على نظرية الموسيقى كما كان يعرفها الموسيقيون في كتاب الأغاني لأبي الفرج .

مطلق	بم	مثلث	مثنى	زير
.....	٠	٤٩٨	٩٩٦	٢٩٤
.....	٢٠٤	٧٠٢	١٢٠٠	٤٩٨
.....	٢٩٤	٧٩٢	٩٠	٥٨٨
.....	٤٠٨	٩٠٦	٢٠٤	٧٠٢
.....	٤٩٨	٩٩٦	٢٩٤	٧٩٢

أما فيما يختص بتاريخ هذا التبديل فإننا نعلم أن مكة اتخذت العود الفارسي في النصف الثاني من القرن الأول للهجرة ، وأن ابن مسيجه أدخل طريقه الفارسية والرومية حوالى ذلك التاريخ أيضا . وظل العرب زمنا طويلا بعد اتباعهم طريقة الديوانين ( الأوكافين ) الفارسية ينظرون إلى النظرية بكاملها في حدود الديوان ( الأوكاف ) الواحد .

غير أن هذا السلم لم يرض الجميع ، ولم يقتصر الأمر على إدخال نوتة فارسية بمقياس ٣٠٣ سنت ، فقد جرى بنوتة ثالثة محايدة بمقياس ٣٥٥ سنت متوسطة بين النوتة الفارسية ودستان البنصر ، وهذه أدخلها على السلم زلز وهو أحد الموسيقيين الذين ظهوروا في أواخر القرن الثاني . ولما جاء عهد إسحق الموصلي كانت هذه الإضافات إلى السلم قد أحدثت إرتباكا حمله على ما يظهر على إعادة صب السلم في قالبه الفيثاغورى القديم . وقد قام بذلك العمل على ما يروى بدون الاستعانة بأى كتاب يوناني . وقد نجح إصلاحه هذا في العراق ، وظل متبعها هناك حتى منتصف القرن الرابع للهجرة . أما في غير العراق فقد ظلت النوتات الفارسية والزلزلية مرغوبا فيها ومتبعة كما تدل على ذلك أقوال الفارابي ومفاتيح العلوم ، على أنه بعد ذلك بقرن واحد كادت النوتة الفارسية تكون مجهولة تماما .

ومع أننا نقرأ في رسالة يحيى بن علي بن يحيى أن إسحق الموصلي توصل إلى أرقامه بطريق الحساب ، فإننا نرى في هذه الرسالة أن المدرسة العربية القديمة أثبتت الدساتين على عنق العود أو الطنبور ، وذلك بتسوية النوتة مع جوابها أو ما يسمونه أحيانا الصيتاح .

## الشراح اليونانيون

وفي منتصف القرن الثالث للهجرة أخذ يظهر تأثير كتابات اليونانيين القدماء الذين كتبوا في الموسيقى والذين ترجمت كتبهم إلى اللغة العربية، وكان أول من استفاد من هذا الكثر الجديد الكندي (القرن الثاني للهجرة)، وقد بقيت إلى اليوم أربع من رسائله في الموسيقى، ثلاث منها في مكتبة برلين الحكومية وواحدة في المتحف البريطاني. وإنا نرى في هذه الأخيرة مبلغ ما يدين به المؤلف لإقليدس وبطليموس. وقد كتب في الواقع رسالة في قسمة القانون قد تكون منقولة بالحرف الواحد عن كتاب لإقليدس اسمه "سكتيو قانونيس". وقد تمكن بادخاله وتراخامسا على العود للوصول إلى الديوان المضاعف بدون حاجة إلى الانتقال، من الحصول على الجمع الكامل اليوناني، المعروف بجمع "تيابون" لبطليموس. وقد اضطر الكندي لبلوغ هذه الغاية أن يدخل دستانا إسمه المجنب على قياس ١١٤ سنت أو بين دستان المطلق والسبابة. وقد نتج عن ذلك معضل آخر، لأن هذا الدستان على أوتار بم ومثلث ومثنى لم يتفق هو ونوتة دستان الوسطى على أوتار المثنى والوزير الأول والوزير الثاني، فأدى ذلك إلى تجربة دستان جديد على ٩٠ سنت بين المطلق ودستان المجنب المار ذكره وين دستان الوسطى والبنصر على ٣٨٤ سنت، وهذا كان أصل ما سمي فيما بعد ميزان ليا، ليا، كوما، للطنبور الخراساني الذي تقدم سلم النظامين الذي وضعه صفى الدين.

دساتين	بم	مثلث	مثنى	زير أول	زير ثاني
مطلق	٠	٤٩٨	٩٩٦	٢٩٤	٧٩٢
مجنب (١)	٩٠	٥٨٨	١٠٨٦	٣٨٤	٨٨٢
» (٢)	١١٤	٦١٢	١١١٠	٤٠٨	٩٠٦
سبابة	٢٠٤	٧٠٢	١٢٠٠	٤٩٨	٩٩٦
وسطى (١)	٢٩٤	٧٩٢	٩٠	٥٨٨	١٠٨٦
» (٢)	٣٨٤	٨٨٢	١٨٠	٦٧٨	١١٧٦
بنصر	٤٠٨	٩٠٦	٢٠٤	٧٠٢	١٢٠٠
خنصر	٤٩٨	٩٩٦	٢٩٤	٧٩٢	٩٠

وللاطلاع على بحث هذا السلم من وجهة نظر أخرى نوجه القارئ إلى الترجمة الحديثة لكتاب الكندي التي أصدرها الدكتور لانمان والدكتور الحفنى.

ولما جاء عهد الفارابي (القرن الرابع للهجرة) كانت قد أضيفت زيادات أخرى إلى هذا السلم . واتبع المبدأ الذي حدد به دستان الفرس ووسطى زلزل على ٣٠٣ و ٣٥٥ في إدخال دساتين المجنب المقابلة لها بين المطلق والسبابة على ١٤٥ و ١٦٨ سنة .

فكانت نتيجة ذلك أنه أصبح هناك ثلاثة دساتين من نوع المجنب تعرف بأسماء "قديم" و "فارسي" و "زلزل" بينما الدستان الذي كان على ١١٤ سنة محي أثره . وفيما يلي بيان لدساتين العود في أيام الفارابي :

الأوتار					الدساتين
حاد	زير	منفى	مثلث	جم	
٧٩٢	٢٩٤	٩٩٦	٤٩٨	٠	مطلق
٨٨٢	٣٨٤	١٠٨٦	٥٨٨	٩٠	مجنب قديم
٩٣٧	٤٣٩	١١٤١	٦٤٣	١٤٥	» فارسي
٩٦٠	٤٦٢	١١٦٤	٦٦٦	١٦٨	» زلزل
٩٩٦	٤٩٨	١٢٠٠	٧٠٢	٢٠٤	سبابة
١٠٨٦	٥٨٨	٩٠	٧٩٢	٢٩٤	وسطى قديمة
١٠٩٥	٥٩٧	٩٩	٨٠١	٣٠٣	» فارسية
١١٤٧	٦٤٩	١٥١	٨٥٣	٣٥٥	» زلزلية
١٢٠٠	٧٠٢	٢٠٤	٩٠٦	٤٠٨	بنصر
٩٠	٧٩٢	٢٩٤	٩٩٦	٤٩٨	خنصر

وقد ذكر الفارابي أيضا أن سلم الطنبور الخراساني كانت بدايته ليما ، ليما ، كوما ، وذلك ناتج دون ريب عن تجارب الكندي .

ولما جاء زمن ابن سينا وابن زيلع (القرن الخامس للهجرة) كانت النوتة الفارسية الوسطى على ٣٠٣ سنة قد اختفت وأصبحت النوتة الوسطى على ٢٩٤ سنة تعرف باسم الوسطى القديمة أو الوسطى الفارسية . ويقول ابن سينا إن الوسطى الزلزلية وضعت في الوسط تقريبا بين السبابة والخنصر ، أي على نحو ٣٥١ سنة ، مع أن بعض الناس كانوا يضعونها على ٣٤٣ و ٣٤٧ وكان اثنان من دساتين المجنب معروفين بدلا من ثلاثة .

ولم يقع تبديل يذكر في سلم العود حتى القرن السابع للهجرة على ما يروى نصير الدين الطوسي ونفر الدين الرازي .

## مدرسة النظاميين

وكان أوسع بحث وأتمه في نظرية الموسيقى ، على ما يستدل مما لدينا من وثائق ، بعد بحوث ابن سينا وابن زيلع ، لموسيقى كان في خدمة آخر الخلفاء في بغداد اسمه صفى الدين عبد المؤمن مؤلف الكتابين النفيسين ، الرسالة الشرفية وكتاب الأدوار الذي اتخذ كل مؤلف موسيقى بعده أساسا اعتمد عليه في أعماله .

وقد كان للشرح اليونانيين فضل عظيم في تثبيت نظرية الموسيقى العربية على أساس وطيد ، غير أنه ظل هناك شذوذ أهمه وسطى زلزل على ٣٥٥ مع السادسة المصاحبة لها على ٨٥٣ سنت فانهما لم تكونا وفق سلم هؤلاء الشراح الذى ينتج أبعادا رباعية متتالية ، ولمعالجة هذا النقص على ما يظهر عمد صفى الدين إلى وضع نظرية جديدة للسلم ، قسم فيها الديوان (الأوكلاف) ١٧ بعدا بتوالى ليماء ، كوما ، فمكنه ذلك من إدماج الأجزاء الزلزلية الموضوعة على ٣٥٥ و ٨٥٣ سنت بتقريب دقيق جعلها على ٣٨٤ و ٨٨٢ سنت .

وهذا السلم الذى اعتبر "أكل سلم فى تقسيمه" ( انظر كتاب بارى PARRY "فن الموسيقى" الطبعة الأولى ، ٢٩ ) أعطى أنغاما أنقى وأصفى مما يستطيعه السلم المعتدل ( انظر كتاب ريمان فى تاريخ الموسيقى ، ٦٥ ) . فلا عجب إذا إذا كان هلمهولتس فى كتابه "تأثير الأنغام" اعتبر نظرية النظاميين ذات قيمة عظيمة فى تاريخ تقدم الموسيقى ، ٢٨٣ ) . وفيما يلى سلم صفى الدين المشار إليه .

الأوتار					الداستان
حاد	زير	بمنى	مثلث	ج	
٧٩٢	٢٩٤	٩٩٦	٤٩٨	٠	معلق
٨٨٢	٣٨٤	١٠٨٦	٥٨٨	٩٠	زايد
٩٧٢	٤٧٤	١١٧٦	٦٧٨	١٨٠	مجنب
٩٩٦	٤٩٨	١٢٠٠	٧٠٢	٢٠٤	سبابة
١٠٨٦	٥٨٨	٩٠	٧٩٢	٢٩٤	وسطى القوس
١١٧٦	٦٧٨	١٨٠	٨٨٢	٣٨٤	» زلزل
١٢٠٠	٧٠٢	٢٠٤	٩٠٦	٤٠٨	البصير
٩٠	٧٩٢	٢٩٤	٩٩٦	٤٩٨	الخنصر

وبعد سقوط بغداد انتقلت نهضة الثقافة إلى مابعد شرقا فكثرت مؤلفات النظاميين باللغة الفارسية كثرتها باللغة العربية، وأكثر هذه المؤلفات محفوظ حتى اليوم. وقد أفرد قطب الدين الشيرازي، أول هؤلاء المؤلفين، والذي عاش في القرن السابع الهجري، قسما خاصا لعلم الموسيقى في كتابه "درة التاج"، وتلاه محمد بن محمود الأمولى الذى يحوى كتابه "نفائس الفنون" فصلا خاصا بالموسيقى (وهو فى المتحف البريطانى تحت رقم ١٦٨٢٧). وهناك كتاب فارسى آخر جدير بالذكر وهو "كنز التحف" وأهم هذه كلها الكتب الأربعة التى وضعها عبد القادر بن غيبى (القرن الثامن للهجرة) وهى "جامع الألحان" والكتابان المختصران عنه "مقاصد الألحان" و"مختصر الألحان" وكتاب "شرح الأدوار". وهناك كتاب خامس "كنز الألحان" وهو أنفسها جميعها لاحتوائه على ألحان مكتوبة بالعلامات الموسيقية، ولكنه قد اختفى ولم يتيسر الوقوف له على أثره. وابن غيبى وإن اعتمد فى مؤلفاته على صفى الدين، فقد كانت لكتبه قيمتها والذى زاده فى نظرنا إجلالا دون رجال الموسيقى فى عهده أنه كان يتعلق بالفن العملى. وقد كان ابنه وحفيده من علماء النظريات ومؤلفاتهما لا تزال موجودة، وهى "نقاوة الأدوار" و"مقاصد الأدوار" غير أنه جاء بعدهما مؤلفان عربيان تفوقا عليهما، وهما مؤلف رسالة "محمد بن مراد" ومحمد عبد الحميد اللاذقي (القرن التاسع) مؤلف الرسالة "الفتحية". وقد كان اللاذقي آخر المؤلفين الذين بحثوا بحثا دقيقا فى النظريات التجريبية الموسيقية التى قام بها صفى الدين ومن على مذهبه.

### المدرسة العصرية

أهم مميزات هذه المدرسة طريقة الأربع، وأجدر النظرين فيها بالذكر ميخائيل مشاقه (القرن الثانى عشر للهجرة)، على أن ميخائيل مشاقه لم يتدع هذه الطريقة، ولم يكن هو الذى أدخلها فى الموسيقى العربية، كما أعتقد "باريزو" والدليل على ذلك أن مشاقه نفسه يقول لنا إنها كانت قبل أيامه. كذلك لا نستطيع أن نقول إن القرن الثالث عشر كان بدء ظهورها كما يظن الدكتور لانحان، لأننا نعلم أنها كانت متبعة فى القرن الثانى عشر كما أثبت البارون دى توت وتودرينى. كذلك لا نجد أصلها فى مخطوطة ذكرها فيلوتوكا يقول الأستاذ لاند، لأن تلك المخطوطة قد ثبت أنها نفس المخطوطة التى عنوانها "الشجرة ذات الأكام" التى فى المتحف البريطانى تحت رقم ١٥٣٥ وليس فيها أى ذكر لنظرية طريقة أربع الأصوات هذه. فكيف نشأت هذه الطريقة إذا؟

يقول الدكتور لانحان إنها نتجت عن احتياجات تصوير النغمات وما يتطلبه، غير أن الأب كولانجيت يجزم بأنها من الوجهة العملية (لأن العود خال من الدساتين) هى نفس سلم صفى الدين أضيف إليه جملة أبعاد صغيرة.

إن بعض الاصطلاحات الفنية المستعملة في هذه الطريقة من أصل فارسي ، مثل الاسم الذي يطلق على أرباع الأصوات والأصوات ذات ثلاثة الأرباع وصوت "نيم عربية" و "تك عربية" و "پرداه" .

ثم إننا نعلم من ابن غيبي وشهاب الدين العجمي ومؤلف رسالة محمد بن مراد أن أبعاداً أكثر دقة من المستعملة في طريقة النظاميين كانت مستعملة منذ القرن الثامن للهجرة في "الشعب" المقتبسة حديثاً أو (المطولات النموذجية) التي لم تكن مستعملة في أيام صفى الدين عبد المؤمن وإن تكن جزءاً من الطريقة الفارسية الأولى المبينة في كتاب بهجة الروح لمؤلفه عبد المؤمن بن صفى الدين ( مكتبة بودليان ) . ولدينا أدلة (لابورد) على أن الديوان كان في القرن الثاني عشر مقسماً ٢٤ جزءاً بحيث ينتج سلماً يتألف من ثلاثة أبعاد كبيرة تقسم كل منها أربعة أرباع من الأصوات ، وأربعة أبعاد صغيرة تقسم كل منها ثلاثة أرباع من الأصوات وهكذا .

- |                            |                           |
|----------------------------|---------------------------|
| ( ١ ) راست ... .. بعد كبير | ( ٥ ) نوا ... .. بعد كبير |
| ( ٢ ) دوگاه ... .. »       | ( ٦ ) حسینی ... .. »      |
| ( ٣ ) سیکاه ... .. » صغير  | ( ٧ ) أوج ... .. » صغير   |
| ( ٤ ) چهارگاه ... .. »     | ( ٨ ) کردان ... .. »      |

وينبغي لنا مشافه أنه لم يكن راضياً عن الطريقة التي اتبعها النظريون في عهده في تقسيم الديوان (الأوكاف) ، ولا ريب أنه كان هناك تقاسيم أخرى . ويظهر أن المؤلف النظري محمد بن إسماعيل شهاب الدين كان يقسم الأبعاد الصغرى أربعة أجزاء مثل الأبعاد الكبرى فيصبح للديوان ٢٨ بعداً بينما طريقة على درويش الحلبي كانت تقسمها أكثر من ذلك .

وإن مشافه على كل حال حاول أن يضع مبدأً تستقر عليه طريقة الأرباع على أساس نظامي جاعلاً هدفه بذلك سلماً معتدلاً متساوياً .

ولا يزال كثيرون من العازفين اليوم يقولون إن طريقة الأرباع ليست سلماً معتدلاً ، وإن سلم الجميع بوجه عام على أنها مؤلفة من أربعة وعشرين صوتاً . وإن المعضل الذي يواجه المؤتمر اليوم هو :

( أ ) عدد الأصوات في الديوان الواحد .

( ب ) سلم معتدل أو غير معتدل .



### جدول الأبعاد لغاية البعد ذى الأربع

نسب الأبعاد	سنت
٤٠ : ٣٩	= ٤٤
(*) ٢٤٦ : ٢٣٩	+ = ٥٠
٢٠ : ١٩	= ٨٩
٢٥٦ : ٢٤٣	= ٩٠
٨٩ : ٨٤	+ = ١٠٠
١٦ : ١٥	= ١١٢
٢١٨٧ : ٢٠٤٨	= ١١٤
٤٠ : ٣٧	= ١٣٥
١٦٢ : ١٤٩	= ١٤٥
٢٤١ : ٢٣١	+ = ١٥٠
١٢ : ١١	= ١٥١
٦٥٥٣٦ : ٥٩٠٤٤	= ١٨٠
١٢ : ٩	= ١٨٢
٤٤٩ : ٤٠٠	+ = ٢٠٠
٩ : ٨	= ٢٠٤
٨ : ٧	= ٢٣١
٢٠ : ١٧	= ٢٨١
٣٢ : ٢٧	= ٢٩٤
٤٤ : ٣٧	+ = ٣٠٠
٨١ : ٦٨	= ٣٠٣

---

(\*) + معناه تقريبي

نسب الأبعاد	سنت
٦ : ٥	= ٣١٦
١٥٣ : ١٢٥	+ = ٣٥٠
٢٧ : ٢٢	= ٣٥٥
٨١٩٢ : ٦٥٦١	= ٣٨٤
٥ : ٤	= ٣٨٦
٦٣ : ٥٠	+ = ٤٠٠
٨١ : ٦٤	= ٤٠٨
٣٥ : ٢٧	+ = ٤٥٠
٤ : ٣	= ٤٩٨

## ٦ - لجنة الآلات

### التقرير العام

اجتمعت لجنة الآلات برئاسة الأستاذ الدكتور زاكس ، وأخذت في بحث ما عهد إليها في درسه من المسائل ، وكان من أخطر مهام أعمال هذه اللجنة البت في جواز ضم الآلات الغربية إلى الآلات الموسيقية العربية أو عدم جواز ذلك ، وهي في الواقع مسألة محفوفة بالمصاعب حافلة بالتبعات . وبعض هذه الصعوبة ناشئ من التزام اللجنة سرعة البت في ذلك ، كما أن دقة المسألة لا ترجع إلى مجرد ما بين أعضاء اللجنة من تباين في الرأي فحسب ، ولكن إلى خطورة الموضوع في ذاته وما يحيط به من أحوال .

ومما لا جدال فيه أن الآلات لم تكن إلا أداة التعبير عن مناحى أسلوب التلحين أو التأليف . فهي إذاً وليدة ذلك الأسلوب تلزمه مادام باقيا وتتغير بتغيره وتنفى بفنائه . وذلك معناه أن إدخال الآلات الغربية على الآلات العربية لا يسوغه إلا تغيير في نوع الأسلوب . فوضع طراز جديد من التأليف يتطلب أداة جديدة يتأدى بها ذلك التأليف ، وهذا الرأي الذي يؤيده التاريخ الموسيقي منذ خمسة آلاف عام هو ما حدا بالغربيين من أعضاء اللجنة وبطائفة من أعضائها الشرقيين إلى المعارضة في إدخال معظم الآلات الموسيقية الأوروبية ، التي امتازت ألحانها بلون خاص وبطابع خاص ، تفاديا من تشويه ما في الموسيقى العربية من جمال .

وحاشا أن يكون مقصد الأعضاء المعارضين لفكرة إدخال الآلات الأجنبية على الموسيقى العربية تعجيز النهضة الموسيقية في الشرق وحصرها في دائرة ضيقة من الركود والجمود ، أو تحويلها إلى شبه متحف أثرى من الأغاني الشعبية . ولكن معارضتهم بنيت على ما دلت عليه التجارب من أن كل تحسين وارتقاء مصدرهما أسلوب التأليف لا الآلات الدخيلة .

وأما رأي الفريق المعارض لأصحاب الرأي المتقدم ، وهو رأي المحبذين اقتباس الآلات الغربية فقائم على اعتبار أن اقتباس هذه الآلات مما يستفز النهضة الموسيقية ويدفع بها إلى الأمام . ومما هو جدير بالذكر أن أصحاب الرأي الأخير يتفقون هم وأصحاب الرأي الأول في عدم صلاحية الآلات الغربية الثابتة ذات الاثني عشر نصف مقام للموسيقى العربية في الوقت الحاضر ، ما لم تتناول هذه الآلات التعديلات اللازم إدخالها عليها ، لكي تؤدي الأبعاد الصوتية التي تقل عن نصف المقام ، وهي الأبعاد التي يتألف منها السلم الموسيقي الشرق . وهذا هو مجمل المسألة العامة المطروحة على اللجنة . أما فيما يخص بالمسائل التفصيلية التي اشتمل عليها برنامج أعمالها وتناولتها قراراتها فانها تتلخص فيما يلي :

السؤال الأول — حصر الآلات المستعملة في الموسيقى العربية في مصر .

الجواب : الآلات هي :

( ١ )	( ٢ )	( ٣ )
العود	النأى	الدف : الرق
القانون	السلامية	الطبل البلدى
الكمجة	المزمار	البندير
	الأرغول	البازة
	الزمار	الصاجات
	الجورى أو السبس	طبل الجمل
	الشاة	الدربكة

السؤال الثانى — بحث هذه الآلات من حيث وفائدها بكل الأغراض الموسيقية ، وما الوسائل

اللازمة لإدخال ما يمكن أن تحتاج إليه من تقويم أو تحسين ؟

الجواب : قد طلبت اللجنة من بعض العازفين على القانون والعود الادلاء بما يرونه من عيوب في آلاتهم وما يستصوبون إدخاله عليها من تحسين ، وبعد أن سمعت اللجنة ملاحظاتهم وما أبدى لها من اقتراحات ، رأت بإجماع الآراء إطالة رقبة العود قليلا مع إضافة الوتر السادس المهمل للعود للحصول على أوفر قسط من الأصوات الحادة . ولم توافق اللجنة البتة على أن يضاف إلى العود أى نوع من الدساتين الصناعية حتى لا يؤثر ذلك في صفاء صوته ورخامة نبراته .

أما فيما يختص بالآلات الشعبية المتداولة بين أيدي العامة ، فاللجنة مجمعة على أن لا حاجة إلى تعديلها . وقد عرض فريق من مخترعى الآلات العربية المحسنة مخترعاتهم لتبدي اللجنة رأيها بشأنها ، غير أن اللجنة رأت من الحكمة ترك الحكم على هذه المبتكرات إلى نفس العازفين من أرباب الفن .

السؤال الثالث — هل توجد آلات شرقية غير الآلات المستعملة في مصر يصح استعمالها في الموسيقى

العربية ؟ وما هذه الآلات ؟

الجواب : اقترح الأعضاء على اختلاف أذواقهم ومشاربهم إدخال طائفة من الآلات الشرقية المستعمل منها أو المهمل ، كالربابة التركية المعروفة بالكنجه ( الأرنبة ) ، والبزق والقيثارة والطار القوقازى وغيرها . فلم تر اللجنة وجهها لحث الحكومة على إدخالها ، بل أثرت أن تجعل أمر إدخالها موكولا إلى ما يعده المستقبل من الأحوال المهيئة لنجاحها .

بيد أن اللجنة مع ذلك تلحفت في الحث على الطنبور التركى الذى كان من ضمن الآلات الموسيقية المصرية منذ قرن ، وهى الآلة التى حظى جميع أعضاء المؤتمر بالتمتع بعذوبة أنغامها ورخامة صوتها وصفائه والتى توافر فيها من صفات الحسن والدقة ، ما لم يتوافر في غيرها من الآلات الموسيقية ، هذا إلى أنها تساعد على تثبيت دعائم السلم العربى وضبط أبعاده ، كما أن القانون لا يقوم مقام الطنبور لتجرده من مجموع تلك المزايا ، وهو إلى ذلك سريع التأثير بالمؤثرات الجوية ، بسبب شدة إحساس الرق المثبت عليه حامل الأوتار .

أما فيما يختص بجهاز الأوزان لمخترعه السيد عبد الحميد أفندى ، فهو لا يعد في الواقع آلة موسيقية ، وإنما هو جهاز أعد لتوقيع أهم الأوزان الموسيقية المتداولة في مصر ، يشتمل على أسطوانات دائرة ذات مسامير نحاسية تحدث الأوزان المطلوبة عن طريق المس الكهروميكانيكى حال دورانها إما على دف وإما على أجراس . وقد أكرمت اللجنة فكرة المخترع في إخراج هذا الجهاز ، وما انطوت عليه من نبوغ وحسن ابتكار ، ولهذا توصى باستخدامه في التعليم ، كما ترى اللجنة كذلك ضرورة تسجيل أهم الأوزان مع أسمائها على أسطوانات الحاكم ( الفونوغراف ) لكي يسهل على المدرس إسماع التلاميذ أهم أوزان الموسيقى الوطنية بأجنس الأثمان .

السؤال الرابع — أيجب في الموسيقى العربية الامتناع عن استعمال الآلات الأوربية للأفراد وللفرق أم يصح اتخاذ بعض تلك الآلات ؟ وما هى ؟ أبقى ما يتخذ منها على حاله أم يحتاج إلى تعديل ؟

الجواب : ترى اللجنة أن لاسبيل للاعتراض على وجود الكنجه في زمرة الآلات المصرية بعد الذى بلغته من الشيوع في مصر وغيرها من سائر الأقطار الشرقية ، أما الفيولونسيل فلم تر اللجنة وجهها لاستخدامها في الموسيقى المصرية ، لما اصطبغت به ألحانها من فرط الشجوة وإثارة العواطف وإهاجة المدامع ، وتغلب صوتها على ماعداها من الآلات ، مما يتنافر مع باقى الآلات المصرية من تجانس في الصبغة ، على أنه سدا للفراغ الذى لا يتأتى للكنجه أن تملأه في الطبقات المنخفضة ، تقترح اللجنة استعمال آلة موسيقية مارسها الموسيقيون الغربيون منذ حين ولكنهم تخلوا عنها لعدم ملائمتها للحمل على أكتافهم أو بين أخذهم جريا على العادة المألوفة في الغرب ، في حين أنها تلائم العادة الشائعة في الشرق من حيث وضعها على الركبة .

وهذه الآلة تسمى ”كمان تينور“ (Violon-Tenor) وتشد عادة على طبقة قرار الكمان العادية، وصوتها قريب الشبه بصوت الفيولا، وتوجد منها نماذج في المتاحف الموسيقية، وليس من المتعذر صنعها على مثال تلك النماذج .

أما الفيولا فلم تراجحة وجهها للاعتراض على إدخالها .

أما الكونترباس فلا يلائم الطابع الشرقى للموسيقى المصرية الحالية ما دامت تلك الموسيقى ذات صوت واحد (هوموفونية) .

السؤال الخامس — بعد تكوين رأى فيما تقدم ما الآلات التى يمكن أن تتكون منها فرق الموسيقى العربية ؟

الجواب : كانت معظم مناقشات اللجنة دائرة حول موضوع إدخال البيانو . وقد حصرنا فى مقدمة هذا التقرير أهم أوجه الخلاف فى الرأى عند بحث هذه المسألة ، ومنها يتضح أن الرأى السائد بين غالب الأعضاء الأوربيين يناقض رأى السواد الأعظم من الأعضاء المصريين .

ولما تعذر التوفيق بين مختلف الآراء، على الرغم من تجديد المناقشة فى جلسات عدة، رأت اللجنة فى النهاية إجراء اقتراع على واحد من اقتراحين فى جلسة ضمت جميع الأعضاء حتى لا تكون الغالبية فى جانب أحد الفريقين موكولة إلى المصادفة . وأول هذين الاقتراحين أن اللجنة تعد الآلات ذات ”الكلافية“ بحالتها الراهنة أداة غير صالحة للموسيقى العربية .

والأعضاء الموقعون هم :

مسعود جميل بك .

وديع صبرا أفندى .

الأستاذ الدكتور زاكس .

الأستاذ الدكتور هورنبوستل .

الأستاذ هندميت .

والاقتراح الثانى "إنه وإن كان من رأى اللجنة أن الآلات ذات "الكلافييه" الحالية ( ذات نصف المقام ) لاتصلح للموسيقى العربية يمكن أن تكون أداة لتلك الموسيقى لو أدخل على تلك الآلات من التعديلات ما يجعلها صالحة لأداء ربع المقام على حسب السلم الذى سيتقرر فى المؤتمر .

التوقعات :

الأستاذ محمد فتحى .

الأستاذ نجيب نحاس .

الأستاذ أحمد أمين الديك .

الأستاذ هابا .

الدكتور فارمر .

المسيو كانتونى .

ولما كانت نتيجة الاقتراح خمسة أصوات فى جانب الاقتراح الأول تقابل ستة أصوات فى جانب الاقتراح الثانى ، أى بأغلبية صوت واحد ، كان من الواجب إعادة طرح الموضوع على بساط البحث أمام جماعة المؤتمر .

ومع ذلك كان من رأى أصحاب الأغلبية أنفسهم عدم صلاحية البيانو ذى الانصاف ، فالبيانو الذى يسمحون بدخوله بين الآلات الشرقية هو بيانو خاص يمكن به تأدية السلم الموسيقى العربى . ومن أجل هذا شرعت اللجنة فى دراسة نماذج مختلفة من البيانو عرضت على المؤتمر غرضه النظر عما إذا كانت مشدودة على أربع متساوية من المقامات الصوتية أو على أبعاد أخرى ، لأن البت فى ذلك من اختصاص لجنة السلم .

ففحصت اللجنة عن نماذج البيانو الشرق لحضرات مخترعها وهم : وديع صبرا أفندى ، وجورج سمان أفندى ، والأستاذ نجيب نحاس ، وأميل عريان أفندى ، والمسيو هابا . فكانت نتيجة المناقشة (التى لم يشترك فيها الأعضاء المخترعون بطبيعة الحال) نتيجة سلبية . وكان رأى الأغلبية أن هذه الآلات لم تبلغ من سهولة الأسلوب العملى الدرجة المطلوبة التى تسوغ إعطاء اللجنة باستخدامها ، على أنه من المتعذر البت فى أمر هذه الآلات ما لم يوكل ذلك إلى فريق من مهرة العازفين المدربين على البيانو للفحص عن النماذج المختلفة فحفا فنيا دقيقا وإعطائهم المهلة الكافية ، وهذا يستلزم أسابيع أو شهورا عدة .

السؤال السادس — ما الآلات الغربية التي تطورت عن آلات شرقية وكيف كان هذا التطور؟

الجواب : إن الإجابة عن هذا السؤال تقتضى وضع كتاب خاص فى تاريخ الآلات الموسيقية جامع شامل . ومن المحال إحصاء الآلات الموسيقية التى أخذت عن الشرق ، إذ أن الجانب الأكبر من الآلات الموسيقية المستعملة فى أوربا نشأ على ممر الزمان عن آلات شرقية وصلت إليها عن طريق بيزانطية أو بواسطة الصليبيين ، أو من فتوح الإسلام فى جنوب أوربا ، أو من النازحين إليها من بلاد آسيا الغربية . واللجنة ترى أن خير وسيلة للإجابة عن هذا السؤال أن يرجع فى ذلك إلى المؤلفات الموضوعية فى تاريخ هذه الآلات

السؤال السابع — ما خير وسيلة للحصول على نماذج من هذه الآلات فى أدوار تطورها .

السؤال الثامن — على أى أساس يبنى ترتيب مجموعة من الآلات الشرقية فى متحف موسيقى؟

الجواب : أن تأخذ اللجنة فى أمر إنشاء متحف وطنى لجميع آلات الموسيقى الشرقية باقتراحات الأستاذ زاكس التى بسطها منذ ثلاث سنين لوزارة المعارف ، تلبية لطلب معالى وزيرها وقتئذ ، وترجو من معالى وزير المعارف الحالى أن يكمل أمر تنظيم هذا المتحف من النواحي المالية والفنية والعلمية إلى الأستاذ زاكس بحكم تخصصه بهذا الشأن ولما له به من دراية فنية .

ويتفق الأستاذ زاكس على هذا الموضوع هو ولجنة تاريخ الموسيقى والمخطوطات ما

الرئيس	السكرتير
كورت زاكس	نجيب نحاس



## ٧ - لجنة المسائل العامة

انظر الجلسة السابعة من جلسات المؤتمر في الأسبوع الرسمي

---



## الفصل الثالث

### جلسات المؤتمر في الأسبوع الرسمي

#### محضر الجلسة الأولى

فتحت الجلسة الأولى في الساعة الرابعة بعد ظهر يوم الاثنين ٢٨ من مارس سنة ١٩٣٢ برئاسة حضرة الدكتور روبرت لانمان رئيس لجنة التسجيل وبحضور حضرات الأعضاء المذكورين بعد وهم :

الدكتور هاينتر	مسيو سترن	الأستاذ محمد زكي على بك
البروفسور هندميت	المسيو فويلرموز	الدكتور الحفنى
البروفسور دكتور فون هورنيوستل	السيد قدور بن غبريط	أحمد أمين الديك أفندى
بروفسور دكتور كورت زاكس	مسيو ريكار	راغب مفتاح أفندى
بروفسور دكتور وولف	السيد حسن حسنى عبد الوهاب	صفر على أفندى
بروفسور دكتور فيلنز	دكتور هنرى فارمر	مسيو كوستاكي
مسيو سالازار	بروفسور زامبيرى	محمد كامل حجاج أفندى
البارون كارادى فو	رءوف يكتا بك	الأستاذ محمد فتحى أفندى
مسيو شوتان	مسعود جميل بك	الأستاذ محمود زكى أفندى
مدام هرشر كليمان	وديع صبرا أفندى	محمود على فضلى أفندى
مدام لافرنى	مصطفى رضا بك	الأستاذ نجيب نحاس أفندى

وتولى أعمال السكرتارية حضرة الدكتور محمود أحمد الحفنى السكرتير العام للمؤتمر .

وقد تلا حضرة السكرتير العام للمؤتمر الترجمة العربية لتقرير لجنة التسجيل ، ثم تلا بعده أحد موظفى السكرتارية النص الفرنسى للتقرير المذكور .

وقد وافقت جماعة المؤتمر بإجماع الآراء على ما جاء بالتقرير المذكور وصفق الحاضرون استحسانا لما تضمنه من الآراء السديدة .

ثم انتهت أعمال الجلسة في الساعة الخامسة والرابع مساء ما

رئيس الجلسة

سكرتير الجلسة

دكتور روبرت لانمان

دكتور محمود أحمد الحفنى

## محضر الجلسة الثانية

فتحت الجلسة الثانية في الساعة العاشرة من صباح يوم الثلاثاء ٢٩ من مارس سنة ١٩٣٢ برئاسة حضرة  
رءوف يكتا بك رئيس لجنة المقامات والايقاع والتأليف وبحضور حضرات الأعضاء المذكورين بعد وهم :

مسيو هنرى رابو	دكتور الحفنى	أحمد أمين الديك أفندى
الدكتور هاينتر	مسيو فيليب سترن	أميل عريان أفندى
بروفسور هندميت	السيد قدور بن غبريط	راغب مفتاح أفندى
بروفسور دكتور فون هور نبوستل	السيد حسن حسنى عبدالوهاب	صفر على أفندى
دكتور لانحمان	دكتور فارمر	الأستاذ على الجارم
برفسور دكتور زاكس	بروفسور زامبييرى	مسيو كوستاكي
بروفسور دكتور وولف	مسيو هابا	محمد كامل حجاج أفندى
بروفسور دكتور فيلنز	مسعود جميل بك	الأستاذ محمد فتحى أفندى
مسيو سالازار	وديع صبرا أفندى	الأستاذ محمود زكى أفندى
البارون كارا دى فو	مصطفى رضا بك	محمود على فضلى أفندى
مسيو شانتفوان	الأستاذ محمد زكى على بك	منصور عوض أفندى
مسيو شوتان	مسيو كانتونى	الأستاذ نجيب نحاس أفندى
مدام لافرنى		

وتولى أعمال السكرتارية حضرة الدكتور محمود أحمد الحفنى أفندى السكرتير العام للمؤتمر .

وقد تلا حضرة السكرتير العام للمؤتمر الترجمة العربية لتقرير لجنة المقامات والايقاع والتأليف ، ثم تلا  
أحد موظفى السكرتارية النص الفرنسى للتقرير المذكور .

السيد حسن عبد الوهاب — إنه لما جاء فى تقرير اللجنة من ذكر الجهود العظيمة التى قام بها البارون  
دى ارلانجر فى الأعمال التحضيرية للمؤتمر أبدى أسفى لتعذر حضوره إلى مصر مدة انعقاد المؤتمر للاشتراك  
فى أعماله وذلك بسبب انحراف صحته .

محمد زكى على بك — إنى معبرا عما فى نفسى ، ونائبا عن لجنة تنظيم المؤتمر أبدى كبير الأسف  
لحرماننا مشاركة البارون دى ارلانجر إيانا فى أعمال المؤتمر ، ولا يسعنا إلا أن نعترف لجنابه بجهوده الكبير  
الذى بذله ، على الرغم من اعتلال صحته فى الأعمال التمهيدية للمؤتمر ، وفوق ذلك نشكر لجنابه اهتمامه بسير أعمال

المؤتمر ، إذ أنه متصل بما يجرى فيه كل يوم بصلات برقية وبريدية يتبادلها هو وحضرة سكرتيره الخاص المقيم الآن بمصر بسبب انعقاد المؤتمر. وأقترح على جماعة المؤتمر إرسال تليفراف بالاعراب عن أسفها مع شكر خدماته الجليلة والدعاء له بالصحة والعافية .

فوافق المجتمعون على ذلك بالاجماع .

أحمد أمين الديك أفندى — أرجو من حضرة الرئيس أو حضرة سكرتير لجنة المقامات والايقاع والتأليف أن يبين لنا الطريقة التي اتبعت في تركيب المقامات المختلفة . أترى اللجنة الاكتفاء في كل مقام بذكر الأسماء العربية التي يتألف منها أم ترى بيان ذلك بالعلامات الموسيقية ( النوتة ) ؟ وفي هذه الحالة أكتب ديوان الراسـت مثلا بالشكل الآتي أم كتب بغيره ؟



صفر على أفندى — اللجنة اتبعت طريقة التدوين بالنوتة لجميع المقامات بالشكل الذي ذكرته عن ديوان الراسـت .

أمين الديك أفندى — أرى أن تسجيل المقامات بهذا الشكل طريقة معيبة إذ أن مسألة طريقة تقسيم السلم الموسيقي لمسايت فيها ، ولا يمكن تبرير استعمال السى نصف يمول وألفا نصف ديزر للدلالة على نعمتى السيكاه والأويج ، ولذلك أقترح تحديد المقامات إما بقياس الأصوات التي تتألف منها بآلة قياس الأصوات الصوتومتر ، وإما بتسجيلها في أسطوانات فونوغرافية نستطيع بها استخراج السلم الحقيقي للموسيقى المصرية .

صفر على أفندى — إلى أن تقرر لجنة السلم الموسيقي شيئا بشأن تدوين الأصوات المختلفة للسلم الموسيقي المصري ، رأينا أن نستعمل في التدوين هذه الطريقة التي جرى عليها العرف إلى الآن في مصر .

دكتور لانحمان — أرجو من حضرة أمين الديك أفندى أن يبين ما إذا كان يقترح تسجيل المقامات ذاتها في أسطوانات فونوغرافية أو الألحان التي تعزف وتغنى من تلك المقامات . أما أنا فأرى أن تسجيل الألحان هو الذى يمكن أن يكون ذا فائدة .

جميل مسعود بك — يجب ألا يغيب عن الذهن أن أغاني من جميع المقامات المستعملة في مصر سبق تسجيلها في أسطوانات فونوغرافية ، فمن المتيسر إذا دراسة السلم الموسيقي من هذه الأسطوانات .

مسيو شوتان — إني أؤيد رأى الدكتور لانحمان كل التأييد .

صفر على أفندى — أرى أنه يجب التمييز بين المقامات الأصلية والمقامات المتفرعة منها ، وأقترح تسجيل الديوان صعودا وهبوطا من المقامات الأساسية ، وتسجيل لحن من كل من المقامات الفرعية .

دكتور لانحمان — لا أعتقد أنه من الضروري لضبط سلم موسيقى أن يسجل ، لأن الواضع لأى سلم مختص بطبيعة الحال بتحديد مسافته .

أميل عريان أفندى — فيما يتعلق بالسلم المصرى الحالى أرى أنه يتعذر الرجوع إلى مؤلفه لمعرفة المسافات التى استعملها فيه ، فلا بد لنا من التسليم بوجوب إجراء قياس دقيق لهذا السلم مهما يكلفنا ذلك .

أمين الديك أفندى — استعمل آباؤنا النسب للتعبير عن الأصوات المختلفة التى يتألف منها الديوان ، وأنا أقترح أن نحدد حذوهم ، لأننا إذا اكتفينا بذكر ربع ونصف وثلاثة أرباع الصوت فلا يكون التعبير عن المقامات دقيقا .

الرئيس — هذا الاقتراح متعلق بالسلم الموسيقى المحدد لبحثه يوم آخر .

محمد زكى على بك — أشارك جناب الرئيس فى رأيه ، وأوجه نظر حضراتكم إلى أن هذه المسألة واردة فى الفقرة الرابعة من برنامج لجنة السلم الموسيقى ونصها : ”ما خير طريقة لتدوين الموسيقى العربية مع مراعاة أن أهم عناصرها الإيقاع ؟“ .

محمد فتحى أفندى — يهمنى معرفة ما إذا كانت لجنة المقامات والإيقاع والتأليف طلبت إلى لجنة السلم الموسيقى أن تعنى بمسألة تحديد المقامات .

البارون كارا دى فو — لجنة السلم الموسيقى لم تبحث إلا مقامين أو ثلاثة .

الرئيس — لا نبحث فى موضوع التسجيل على أسطوانات ، لأنه غير وارد فى برنامج لجنتنا ، وأرى أنه يحسن إرجاء هذا الموضوع لحين تسلمنا تقرير لجنة التسجيل .

الدكتور لانحمان — لجنة التسجيل مكلفة تسجيل قطع غنائية وآلية فقط ، ولم تكلف تسجيل المقامات .

الرئيس — إني باعتبارى رئيس لجنة المقامات والإيقاع والتأليف أقرر أن لجنتنا لم تشغل بأبحاث فى المعامل لأنها مكونة من موسيقيين ليس غير .

محمود زكى أفندى — أرى أن الموضوع الذى أثاره حضرة أمين الديك أفندى مهم جدا ، لأن المؤتمر

كان يجب عليه تحديد المقامات بحيث لا يدع مجالاً للشك بشأنها، وذلك إما بطريقة التسجيل الفونوغرافي وإما بطريقة قياس المسافات التي تتألف منها قياساً رياضياً. فأقترح على المؤتمر أن يبدى اليوم الرغبة في أن تشكل الحكومة المصرية لجنة خاصة لتحديد المقامات باحدى الطريقتين المذكورتين .

وديع صبرا أفندى - لقد بينت منذ بدء أعمال لجنة السلم ضرورة فحص المقامات السبعة الأساسية، ولذلك أؤيد اقتراح حضرة أمين الديك أفندى ومحمود زكى أفندى .

أميل عريان أفندى - بما أن لجنة السلم الموسيقى أضاعت وقتها في مناقشات عقيمة، أرى أنه يحسن أن تكون مهمة اللجنة التي يقترح تشكيلها حضرة محمود أفندى زكى تحديد المسافات التي يتألف منها السلم الموسيقى المستعمل الآن في مصر ، لأنه متى تم ذلك سهل ضبط جميع المقامات .

الرئيس - عرض علينا اقتراحان أحدهما لحضرة أمين الديك أفندى والآخر لجناب الدكتور لانحمان، وسأخذ الأصوات عليهما ، ولكنى أقرر أنى أرى أن أكثرهما معقولة اقتراح الدكتور لانحمان الذى يرمى إلى تسجيل الأغاني لا المقامات تسجيلاً فونوغرافياً .

أمين الديك أفندى - إذا قرر المؤتمر ذلك فانى أطلب قياس مسافات المقامات قياساً رياضياً .

الرئيس - كيف يتيسر ذلك ولجنة السلم الموسيقى لم تصل بعد إلى حل نهائى فى مسألة مسافات السلم المستعمل فى مصر والأصوات الواقعة بين تلك المسافات ؟

محمد فتحى أفندى - اقترح رجاء الحكومة المصرية فى تشكيل لجنة خاصة لقياس هذه المسافات .  
رءوف يكا بك - أعتقد أننا متفقون جميعاً على فائدة تشكيل مثل هذه اللجنة .

محمد زكى على بك يسأل عما إذا كان تقرير لجنة المقامات والايقاع والتأليف مقبولاً فى جملته .

نجيب نحاس أفندى - كيف تقبل وتكوين المقامات معبر عنه برسم بيانى غير ثابت ؟

الرئيس - لم تكتف اللجنة بتدوينها بالعلامات الموسيقية بل قسمتها أيضاً إلى أجناس .

إميل عريان أفندى - على الرغم من تدوينها بالعلامات الموسيقية وتقسيمها إلى أجناس لا يمكن اعتبار المقامات محددة مادامت قيمة الأصوات التي تتألف منها لم تحدد بالضبط .

مصطفى رضا بك - السلم الموسيقى والمقامات مسألتان لا يمكن فصل إحداها عن الأخرى، وبما أن ١٥ يوماً غير كافية البتة لتحديد السلم الموسيقى ، لذلك أؤيد الاقتراح القائل بتشكيل لجنة خاصة لهذا الغرض .

محمد زكى على بك — نحن راينا ان مدة الأسبوعين غير كافية حقا لانجاز مثل هذا العمل على ما يرام ،  
ولذلك تميل الحكومة إلى استمرار هذا العمل .

أخذت الأصوات على الاقتراح برجاى الحكومة المصرية فى تشكيل لجنة خاصة لضبط المقامات  
وتحديدها فوافق عليه الحاضرون بالاجماع .

محمود زكى أفندى — لاحظت اللجنة أن الديوان الواحد يعرف بأسماء مختلفة فى مصر وفى الشام مثلا  
فهل بحثت عن أسباب هذا الاختلاف فى التسمية ؟

الرئيس — نحن اكتفينا بإثبات ما وصل إلى علمنا ، ولما كانت مصر تعتبر بحق المركز الموسيقى لدائرة  
البلاد الإسلامية فى الشرق الأدنى ، فإن التسمية التى تستعملها ستعم سائر البلاد ، وخصوصا متى وضعت  
ونشرت طريقة (Méthode) جديدة لتعليم الموسيقى .

نجيب نحاس أفندى — أعتبر أن لجنة المقامات والايقاع والتأليف لم تقدم لنا من حيث الدقة شيئا  
لأنها لم تحدد قيمة الأصوات .

صفر على أفندى — نحن استعملنا مؤقتا طريقة التدوين السالفة الذكر ، ولا نزال منتظرين قرار  
لجنة السلم الموسيقى فيما يختص بتحديد قيمة الأصوات

مسيو فيليب سترن — أرى أنه من المهم ذكر أسماء وعناوين حضرات الموسيقيين الذين قدموا لنا  
تركيب المقامات .

محمود زكى أفندى — أقترح على المؤتمر أن يبدى الرغبة فى أن تتخذ الاجراءات اللازمة للوصول إلى  
توحيد تسمية المقام فى البلاد المختلفة .

وأخذت الأصوات على هذا الاقتراح فووفق عليه بالاجماع .

ثم رفعت الجلسة فى منتصف الساعة الأولى بعد الظهر ٤

رئيس الجلسة

سكرتير الجلسة

رموف يكا

دكتور محمود أحمد الحفنى



## محضر الجلسة الثالثة

فتحت الجلسة الثالثة في الساعة العاشرة من صباح يوم الأربعاء ٣٠ من مارس سنة ١٩٣٢ برئاسة جناب المحترم الأب كولانجيت رئيس لجنة السلم الموسيقى وحضور حضرات الأعضاء المذكورين بعدهم :

دكتور هاينتر	مسيو هنرى رابو	دكتور الحفنى
بروفسور هندميت	مسيو فيليب سترن	مسيو كانتونى
بروفسور دكتور فون هورنبوستل	السيد قدور بن غبريط	أحمد أمين الديك أفندى
دكتور لانجمان	السيد محمد بن غبريط	إميل عريان أفندى
بروفسور دكتور زاكس	السيد حسن حسنى عبدالوهاب	راغب مفتاح أفندى
بروفسور دكتور وولف	دكتور هنرى فارمر	صفير على أفندى
بروفسور دكتور فيلزلز	بروفسور زامبيرى	مسيو كوستاكي
مسيو سالازار	مسيو هابا	محمد كامل حجاج أفندى
بارون كارادى فو	رءوف يكتا بك	الأستاذ محمد فتحى
مسيو شانتفوان	مسعود جميل بك	الأستاذ محمود زكى
مسيو شوتان	وديع صبرا أفندى	محمود على فضلى أفندى
مدام هرشر كليان	مصطفى رضا بك	منصور عوض أفندى
مدام لافرنى	الأستاذ محمد زكى على بك	الأستاذ نجيب نحاس

وتولى أعمال السكرتارية حضرة الدكتور محمود أحمد الحفنى السكرتير العام للمؤتمر .

وقبل البدء فى أعمال الجلسة تلا حضرة الأستاذ محمد زكى على بك الرسالة البرقية المرسلة من حضرة صاحب المعالى كبير الأمراء ردا على تلغراف المؤتمر المرسل إلى حضرة صاحب الجلالة الملك . وقد قوبلت عباراته الرقيقة بالتصفيق الحاد .

ثم تلا حضرة السكرتير العام للمؤتمر الترجمة العربية لتقرير اللجنة . ثم تلا أحد موظفى السكرتارية تقرير اللجنة باللغة الفرنسية .

البارون كارادى فو — تلا باللغة الفرنسية الكلمة التى ترجمتها :

لا يزال هناك بعض الغموض فيما يختص بمبادئ المقامات والسلام المعروفة كما ظهر ذلك فى جلسة الأمس ، إذ شكوا أعضاء لجنة المقامات من عدم معاونة لجنة السلم لهم فى الوقت الملائم ، ولانى أرى مع ذلك أنه ليس من المستحيل إيضاح الحالة .

الحقيقة أن السلم العربي لا وجود له ، إذ لا يوجد أناس مشغولون بالنظريات الخاصة به ، ولم يتقدم للؤتمر أى اقتراح بشأنه ، ويمكننا أن نقرر أن السلم لا وجود له ، وإنما توجد مقامات فقط . وإذا ذكر السلم فإن المسائل في الأذهان هو مجموعة مقامات ، أو ديوان أساسى يتألف منه أنغام عدة ، وإذا اعتبرنا السلم بهذا المعنى أمكننا أن نجد عند المؤلفين الموسيقيين سلما يرجع عهده إلى عهد اليونان الأقدمين إذ وجد سلم من وضع اليبوس ( Alypius ) على ما اعتقد قام بطبعه ميومبوس ( Meibomius ) وإذا بدئ بأية علامة من علاماته يمكن معرفة تسعة المقامات اليونانية الأساسية وهى : الفريجي ( Phrygien ) والليدى ( Lydien ) والدورى ( Dorien ) مع فروع كل منها الهير ( Hipier ) والهيو ( Hypo ) .

وهذا السلم استعمله الفارابى وصفى الدين ، ولكنه كثير التعقيد في تركيبه وما هو فى الواقع إلا من عمل بعض المشتغلين بالعلوم الرياضية وليست له أية قيمة موسيقية ، ولا يمكن أن يتسع لأكثر من المقامات التسعة المذكورة .

ومن الواضح أن السلم الذى يشتمل على عدد كبير من المقامات مع مسافات الصريحة غير ممكن تكوينه رياضيا ، ولأجل ذلك رأيت لجنة السلم أن تبحث فى المقامات مباشرة ، فاختارت المقامين أو الثلاثة التى كثير شيوعها فى مصر ، وهى الراسى والبياتى والحجاز ، وأجرت تجارب بشأنها أعنى أنها ضربت صفحا عن النظريات وبحث فيما هو المتبع اليوم عند أحسن المغنين ، ويمكن فيما بعد تكملة هذه التجارب فى المقامات الأخرى الأصلية . ومتى تم ذلك فسيكون لديكم لكل مقام ثلاثة تعاريف لابد أن تختاروا واحدا منها .

أولا — تعريف القدماء من أصحاب النظريات ( من القرن العاشر إلى القرن الخامس عشر ) الذين يقررون مسافات الأبعاد الصوتية فى المقامات بنسبة أطوال الأوتار ، ولا يخفى ما فى ذلك من تمام الوضوح .  
ثانيا — التعريف الناتج عن التجارب التى يمكن إجراؤها على المقامات المتبعة الآن بدقة كبيرة مثل الدقة التى اتبعتها لجنتم فى التجارب التى أجرتها .

ثالثا — التعريف التقريبى الذى يعطينا المقامات المقسمة إلى أرباع الأصوات .

فبأى اعتبار يكون الخيار ؟ يلوح لى أنه يجب ألا يراعى فى ذلك الاعتبار العلمى بل الاعتبار النفسى : الإرادة . فاختاروا كما تشاءون . فإذا اخترتم التعريف الثانى أعنى ما يتبعه الآن مشهورو المغنين ، يجب أن يكون اختياركم مقصورا على بلد واحد ، لأننا لاحظنا فيما يتعلق بمقام الراسى على الأخص ، أن المغنين فى مصر والشام وتركيا لا يتبعون نغمات واحدة ، فتمت تقرر المقام بهذا الشكل لبلد واحد يحسن وضع آلة ذات سبعة ( ديا بازونات ) تعطى الأصوات الناتجة من هذه التجارب حتى لا تتغير فى المستقبل ويعمل مثل ذلك بكل مقام .

أما اذا اخترتم التعريف التقريبي ذا أرباع الأصوات ، فيسهل عليكم كتابة النوتة والتدريس وتتوافر لديكم ميزة تصوير المقامات المهمة التي يتعذر وجودها في النظامين الآخرين ، ولكنكم إزاء ذلك تفقدون كثيرا من حيث الرقة والرشاقة .

عليكم أن تقررُوا ذلك ، وأكرر أن المسألة مسألة إرادة ، فاذا لم تصدرُوا قرارا فإن المسألة تستمر إلى ما لا نهاية له .

رعوف يكتّ بك . تلا باللغة الفرنسية الكلمة التي ترجمتها :

حضرة الأب المحترم . إن من بين أغراض هذا المؤتمر كما ذكر في خطبة الافتتاح التي ألقاها حضرة صاحب المعالي وزير المعارف تثبيت السلم الموسيقي .

وقد أضاءت لجنة السلم الموسيقي كثيرا من وقتها في حل السؤال الغريب الذي وضع وهو يتضمن ما إذا كانت الموسيقى العربية أساسها حقيقة كما يزعمون الطريقة المعتدلة التي تقسم الديوان إلى ٢٤ ربع صوت متساوية أو لم يكن .

أما التجارب الأولى التي عملت فقد برهنت على العكس ، ولذلك تألفت لجنة فرعية ، ثم أجريت عمليات مشوبة بالشك كثيرا أو قليلا لقياس الأصوات المذكورة ، وقد عبرت اللجنة عن نتيجة أبحاثها بسلسلة من الأرقام ورد ذكرها بتقريرها السابق تلاوته .

والآن أتشرف بعرض السؤال الآتي على زملائي الأفاضل :

هل يمكن للعالم الموسيقي (Musicologue) أو المشتغل بنظريات الموسيقى شرقيا كان أو غربيا أن يستخلص من تلك الأرقام الصفة الحقيقية العلمية للمجموعة الصوتية (Système Tonale) في الموسيقى العربية ، وأن يقول مثلا إن هذا سلم ديتونيكي (Ditonique) أو سلم دياتونيكي (Diatonique) أو أى سلم آخر مستعملا أحد الاصطلاحات المعروفة عند المشتغلين بنظريات الموسيقى ؟

وهل في الاستطاعة أن يقال إن المجموعة الصوتية المذكورة تتضمن الأبعاد ذات الخمس (Quintes) وذات الأربع (Quartes) المضبوطة ، وأن أبعادها الثلاثية (Tièrces) مطابقة لأحد الأبعاد الثلاثية الأخرى المعروفة لدى المشتغلين بتلك النظريات ؟ وأخيرا هل يمكن هذا العالم الموسيقي أن يكون لديه فكرة حقيقية عن قيمة الصوت الكبير والصوت الصغير أو عن الأبعاد اللحنية الصغيرة الأخرى لهذه الموسيقى المطربة ؟ أعتقد أن الجواب لا .

وإذ كانت حكومة جلالة الملك لا تدخرو سعا في سبيل رفع مستوى الثقافة الموسيقية في هذه البلاد ، فاني أقترح عليها إنشاء مجمع ( أكاديميه ) للموسيقى لا يؤلف من مهندسين أو صناع آلات ، بل من فنانين نابغين ، ومن علماء في نظريات الموسيقى يكونون قد درسوا أيضا تاريخ السلم العربي ، ويكونون من ذوى الكفايات المشهود لهم في المسائل المتعلقة بالموسيقى الشرقية . ولما كانت القاهرة هى بلا نزاع المركز الموسيقى في دائرة الشرق الأدنى ، وجب أن ينشأ فيها هذا المجمع ( الأكاديميه ) الذى يستطيع أن تدرس وتعالج فيه جميع المسائل الواردة في خطبة الافتتاح في جو أكثر هدوءا وأقل اضطرابا .

وإني أرجو أن يثبت اقتراحى في محضر هذه الجلسة .

محمود زكى أفندى — إني أعارض فيما يقوله حضرة الأستاذ رءوف يكتا بك في كلمته من وجوب إنشاء مجمع علمى موسيقى في مصر ، يتألف من كبار المشتغلين بالموسيقى العربية الواقفين على تاريخ السلم الموسيقى العربى المشهود لهم بالكفاية والمقدرة ، وذلك لأننى أرى أن معهد الموسيقى الشرق الذى نجتمع في داره الآن يضم أقدر الأشخاص العالمين في الموسيقى العربية والمشتغلين بها . وفي استطاعة هذا المعهد أن يقوم بعمل المجمع العلمى الذى يطلب رءوف يكتا بك تأليفه .

محمد زكى على بك — إن اقتراح الأستاذ رءوف يكتا بك لا يتعرض لأكثر من كفاية الأعضاء الذين يتألف منهم المجمع العلمى ، فاذا توافرت الشروط المطلوبة لعضوية هذا المجمع في رجال معهد الموسيقى الشرق كان كل الأعضاء منهم . على أنه يجب ألا يفوتنا أن المجمع العلمى سيكون مجمعا رسميا يتألف ممن تختارهم الحكومة من ذوى المكانة العلمية ، والمعهد ليس كذلك ، لأن للحكومة وحدها حق اختيار أعضاء الجمعيات العلمية التابعة لها .

السيد قدور بن غبريط — أنا أوافق على رأى الأستاذ محمود زكى أفندى .

رءوف يكتا بك — إن اقتراحى لا يقصد منه أن يكون المجمع العلمى بعيدا عن هذا المعهد ، لأننى أطلب أن يكون هذا المجمع في مصر ، وإن ينمقد في دار المعهد الكريمة في جو يسوده السكون والسلام .

وقد عرض اقتراح رءوف يكتا بك على المجتمعين فوافقوا عليه بالإجماع ما عدا ثلاثة ، وهم الأستاذ محمود

زكى وإميل عريان أفندى ومحمود على فضلى أفندى .

إميل عريان أفندى — ثم وقف إميل عريان أفندى سكرتير لجنة السلم الموسيقى وتلا كلمة باللغة الفرنسية ترجمتها كما يأتى :

سادنى

بما أن اللجنة الفرعية للسلم الموسيقى قررت أن السلم الموسيقى المستعمل فى مصر لا يطابق السلم المعتدل المقسم إلى ٢٤ ربع صوت ، فأجدنى مضطرا إلى مناقشة التجارب التى أجرتها ، والتأبج التى حصلت عليها ، لأظهر لكم أن قرارها هذا مبنى على قاعدة فاسدة .

ويظهر أنه يحسن بى أن أوجه نظركم قبل هذه المناقشة إلى أن لجنة السلم الموسيقى أجرت فى أثناء جلستها المنعقدة فى ١٥ من مارس سنة ١٩٣٢ مقارنة بين سلم مقام الراست المأخوذ من القانون وهذا السلم نفسه مضبوطا على الأكتوكورد على أساس السلم المعتدل المقسم إلى ٢٤ جزءا متساويا .

وقد تبينت بدون أدنى صعوبة أن هذين السلمين منطبق أحدهما على الآخر تمام الانطباق .

وقد أعادت اللجنة الفرعية هذه التجربة نفسها وحصلت بالنسبة للأصوات المختلفة لسلم مقام الراست على الأرقام الآتية :

جدول رقم ١

طول الوتر المذبذب	اسم الصوت
١,٠٠٠٠	راست
٠,٨٩١٠	دوكاه
٠,٨١٥٧	سيكاه
٠,٧٥٠٠	جهاركاه
٠,٦٦٦٦	نواه
٠,٥٩٤٠	حسينى
٠,٥٤٥٠	أوج
٠,٥٠٠٠	كردان

فاذا قارنا بين هذه الأرقام والأرقام المقابلة لها في السلم المعتدل المقسم إلى ٢٤ جزءا متساويا والميمنة بالجدول الآتى :

جدول رقم ٢

طول الوتر المذبذب	اسم الصوت
١,٠٠٠٠	راست
٠,٨٩٠٩	دوكاه
٠,٨١٦٨	سيكاه
٠,٧٤٩١	جهاركاه
٠,٦٦٧٤	نوا
٠,٥٩٤٦	حسينى
٠,٥٤٥٠	أوج
٠,٥٠٠٠	كردان

يتبين لنا بسهولة أن المتساوية فيما بينها بحيث لا يتجاوز الاختلاف بينها مليمترا واحدا تقريبا (ومع ذلك يمكن تفسير هذا الفرق الضئيل جدا بعدم بلوغ آلة القياس الدرجة الكافية من الدقة) .

ولما كانت اللجنة الفرعية تريد أن تتحقق جيدا من النتائج التي وصلت إليها، رأت أن تعيد هذه التجارب ولكن بعكس الطريقة الأولى . أى أنها ضبطت أوتار القانون على حسب سلم مقام الراسم المضبوطة أصواته على آلة الصنوبر على قاعدة السلم الموسيقى المعتدل المقسم إلى ٢٤ جزءا متساويا، ثم دعت بالتناوب حضرات الموسيقيين الذين انتخبوا لأن يكونوا محكمين لتقديم ملاحظاتهم على أصوات السلم المضبوط بهذه الطريقة .

وهذه الملاحظات دوتها اللجنة الفرعية في الجدول الآتي :

### جدول رقم ٣

منصور عوض	عويس	فتحى	الحريرى	شوا
دوكاه	مضبوط	واط	واط	عال
سيكاه	»	عال	عال	»
جهازركاه	»	واط	»	مضبوط
نوا	»	»	»	عال
حسينى	»	»	»	واط
أوج	»	عال	»	عال

لا يمكننى أن أترك هذا الجدول يمر دون أن ألاحظ بعد استثناء حضرة منصور عوض أفندى الذى أبدى حكمه بأن السلم المعتدل لمقام الراسم كان في جميع نواحيه مطابقا للسلم المستعمل في مصر أن جميع من أبدوا آراء فيما يختص بهذا السلم كانت آراؤهم متناقضة في كثير من أجزائها . خالية من كل ذوق سليم ، وذلك لمخالفتها لمبادئ قواعد علم الأصوات .

وسأذكر على سبيل المثال الحاليتين المميزتين التاليتين :

١ — إن صوت النوا الذى كانت رصدته اللجنة الفرعية على حسب آذان حضرات الموسيقيين المحكمين باعتباره ناتجا من وتر طوله ٠,٦٦٦ ( انظر جدول رقم ١ ) وجده هؤلاء المحكمون بأغلبية ٣ أصوات إزاء صوت واحد عاليا جدا في السلم المعتدل، إذ يبلغ طوله ٠,٦٦٧٤ وليس من الضروري أن يكون الانسان رياضيا ماهرا حتى يعرف أن ارتفاع الأصوات المختلفة الناتجة من وتر واحد يتغير بنسبة عكسية لأطوال الأجزاء المذبذبة المحدثه لها .

٢ — الأوج الذى رصدته اللجنة الفرعية بحسب آذان حضرات الموسيقيين المحكمين باعتباره ناتجا من وتر طوله ٠,٥٤٥٠ (انظر جدول رقم ١) اعتبروه بالاجماع عاليا فى السلم المعتدل إذ يبلغ طوله ٠,٥٤٥٠. فلو كانت اللجنة الفرعية كلفت نفسها عناء مواجهة الأرقام التى حصلت عليها لكانت احترست من أن تؤكد أن الوتر الذى يبقى طوله ودرجة شدة بدون تغيير يمكن أن يعطى أصواتا مختلفة .

واستمرت اللجنة الفرعية فى قياس أنصاف المسافات الصوتية الأخرى التى تقع بين المسافات السابقة كما فى الجدولين ٤ و ٥ المذكورين بعد :

جدول رقم ٥		جدول رقم ٤	
سلم مقام الحجاز		سلم مقام النهاوند	
اسم الصوت ... ..	طول الوتر	اسم الصوت ... ..	طول الوتر
الحصار ... ..	٠,٦٢٧٠	الكرد ... ..	٠,٨٤٤٥
النم ماهور ... ..	٠,٥٣٢٠	الحصار ... ..	٠,٦٣١٠
الكرد ... ..	٠,٨٣٨٠	المعجم ... ..	٠,٥٥٨٠

وأردت أن أتتحقق بنفسى مبلغ دقة هذه الأرقام التى حصلت عليها اللجنة الفرعية مرتكبا فى ذلك على تساوى المسافات الثلاث الآتية :

$$\frac{\text{دركاه}}{\text{كرد}} = \frac{\text{نوا}}{\text{حصار}} = \frac{\text{حسينى}}{\text{عجم}}$$

ولكنى مضطرمع الأسف الشديد إلى التصريح بأن الأرقام التى حصلت عليها اللجنة الفرعية لا يمكن التعويل عليها ، لأننا إذا استبدلنا بهذه المسافات قيمتها العددية المأخوذة من الجداول ١ و ٤ و ٥ كانت النتيجة كما يلى :

$\frac{٠,٥٩٤}{٠,٥٥٨} = \frac{٠,٦٦٦}{٠,٨٣١} = \frac{٠,٨٩١٠}{٠,٨٤٤٥}$	
$١٠,٥٥٠ = \frac{٠,٨٩١٠}{٨٤٤٥}$	مع أن ... ..
$١٠,٥٥٤ = \frac{٠,٦٦٦}{٠,٨٣١}$	و ... ..
$١٠,٦٤٥ = \frac{٠,٥٩٤}{٠,٥٥٨}$	و ... ..



ولما أرادت اللجنة الفرعية إثبات المسافات الوسطى الأخرى، اتبعت طريقة معقولة باستعمالها المعادلات الثلاث عشرة التقريبية التي قدمها لها المحكمون والتي لا شك في صحتها .

ملاحظة — تسهيلات استعمال المعادلات التقريبية قد استبدل بالأربع والعشرين مسافة للسلم الموسيق أربعة وعشرون حرفاً من الحروف الأبجدية .

فتكون المعادلات التي أثبتتها اللجنة الفرعية كالآتي :

(١) ب ج د = هـ وز	(٨) ك ل م = هـ وز
(٢) ا ب = هـ و	(٩) م ن س = هـ وز
(٣) ا ب ج = هـ وز	(١٠) س ع ف = هـ وز
(٤) ج د هـ = هـ وز	(١١) ف ص ق = هـ وز
(٥) و ز ح = هـ وز	(١٢) ش ت ث = هـ وز
(٦) ز ح ط = هـ وز	(١٣) هـ وز ح ط ي كل = س ع ف ص ق ر ش ت
(٧) ط ي ك = هـ وز	

وكانت اللجنة تستطيع أن تضيف إلى هذه المعادلات بدون أن تخشى أن تناقض نفسها المعادلات الست الآتية :

(١٤) د هـ و = ج د هـ	(١٧) ل م ن = هـ وز
(١٥) ب ج د هـ = ج د هـ و	(١٨) ن س ع = هـ وز
(١٦) ي ك ل = هـ وز	(١٩) ص ق ر = هـ وز

فاذا أضفنا إلى هذه التسع عشرة معادلة الخمس التالية المأخوذة من الجدول رقم ١

(٢٠) ح ط ي = هـ وز	(٢٣) س ع ف ص = ا ب ج د
(٢١) ق ر ش = هـ وز	(٢٤) ا ب ج د هـ وز ح ط ي كل م ن س
(٢٢) ت ث خ = هـ وز	ع ف ص ق ر ش ت ث خ = ٢

حصلنا على ٢٤ معادلة ذات الأربعة والعشرين مجهولاً وتكون نتيجة حلها :

$$ا ب ج د هـ وز ح ط ي ك ل م ن س ع ف ص ق ر ش ت ث خ$$

$$٢ = ٢٤ =$$

$$\sqrt[٢٤]{٢} = ١ \text{ إذا}$$

وإني أعبر عن شعورى الخاص وعن شعور مصر كلها إذا ما رجوتكم أن تبحثوا بمنتهى العناية فى هذا البيان وهذه العمليات الحسابية، وأضع نفسى تحت تصرفكم لتقديم جميع البيانات التكميلية التى ترونها لازمة، حتى إذا اقتنعت بصحتها أمكننا أن نقرر باتفاقنا جميعا أن السلم الموسيقى المستعمل فى مصر هو حقيقة السلم المعتدل. وإنى أوجه نظر حضراتكم إلى أنه لو اقتصرتم أعمال المؤتمر على هذا القرار الهام لاستحققنا جميعا شكر الأجيال المصرية القادمة، التى ستجد سلما موسيقيا دقيقا يقبها شر الوقوع فى الحالة المضطربة الموضحة بجلاء فى جدول رقم ٣، التى وقع فيها محكو اللجنة الفرعية ما عدا منصوور عوض أفندى فيما يتعلق بما أبدوه من آراء فى الأصوات التى يتألف منها أحد المقامات التى يستعملونها.

أحمد أمين الديك أفندى — لقد أصبحت المناقشة فى المسائل الخاصة بالسلم الموسيقى لا محل لها الآن، بعد أن وافق المؤتمر على اقتراح حضرة الأستاذ رءوف يكتا بك الذى يقضى بتأليف مجمع علمى موسيقى لدراسة المسائل المتعلقة بالسلم، على أننى مستعد لأن أثبت أن السلم المعتدل غير صحيح فنيا، وأكتفى بأن أذكر على سبيل المثال أن المسافات  $\frac{4}{8}$  و  $\frac{24}{32}$  و  $\frac{16}{32}$  لا توجد فى السلم المعتدل، يضاف إلى ذلك أن السلام (gammes) المنفرعة عن السلم المعتدل لا تقبها آذان الموسيقيين الشرقيين.

الأستاذ محمد فتحى — إنى مع موافقتى على تأجيل البت فى مسألة السلم الموسيقى إلى ما بعد عرض الأمر فيه على المجمع العلمى الموسيقى أعترض على ما يقوله الأستاذ أحمد أمين الديك أفندى من عدم صلاحية السلم الموسيقى المعتدل للاستعمال فى الموسيقى العربية، وإنى مشتغلا بهذه الموسيقى عمليا أوافق على استعمال السلم الموسيقى المعتدل.

محمود فضل أفندى — ان السلم المعتدل مؤلف من ٢٤ صوتا، وأنا باشتغالى فى الاختبارات التى قامت بها لجنة السلم وجدت ٢٦ صوتا، وربما كنت أجد أكثر من ذلك لو استقرت اختباراتى إلى أبعد مما كانت. وأما من الناحية العملية فقد وجدت أن الفروق بين أصوات السلم المعتدل وأصوات السلم المعمول به فى مصر طفيفة جدا فى الأنغام السبع الأساسية، وإن فرقا يبلغ ٣ مليمترات على وتر طوله متر واحد، وهو ما يوجد بين بعض أصوات السلمين المذكورين لفرق ضئيل لا تشعر به إلا الأذن الحساسة جدا، وعلى ذلك إنى أرى استعمال السلم المعتدل فى الآلات الثابتة، وأرغب أيضا فى أن يطلب المؤتمر من الحكومة إبلاغ حكومات البلاد العربية التى لها أعضاء فى هذا المؤتمر رغبة المؤتمر فى أن تؤلف تلك الحكومات مجامع علمية ماثلة للمجمع المقترح تأليفه فى مصر، لنقوم تلك المجامع بدراسة المسائل المتعلقة بالموسيقى العربية عامة والمسائل الخلافية خاصة، حتى يتسنى بهذه الطريقة وضع قواعد مشتركة للموسيقى العربية يعمل بها فى جميع البلاد العربية.

وديع صبرا أفندى — ثم تلا حضرة وديع صبرا أفندى كلمة باللغة الفرنسية ترجمتها ما يأتى :  
فى الجلسة الأولى من لجنة السلم وجدنا أنفسنا أمام تحزب عظيم ، ولكنه ذو صبغة علمية ، فان  
عضوين محترمين وهما حضرتنا نجيب نحاس أفندى وإميل عريان أفندى كانا من أنصار استعمال السلم  
المعتدل ذى الأربعة والعشرين ربعا ، وقد نجحنا على ما أظن فى التأثير فى بعض أعضاء معهد الموسيقى  
الشرقى لياخذوا بوجهة نظرهما هذه .

ولقد يدرك بسهولة أن بعض أعضاء هذا المعهد قد اشتركوا فى الواقع فى هذه النظرية ، ولكنه من  
المستحيل قبول ذلك على أية تجربة علمية للناضلة فى سبيل اختيار هذا السلم .

وقد تألفت لجنة فرعية بإشارة حضرة الرئيس ، وذلك لقياس السلم المصرى على آذان المغنيين ، فقامت  
بالواجب عليها فى يوم الخميس الساعة السابعة مساء ، وهو اليوم العاشر من المؤتمر ، وسلمت الأرقام التى  
كانت ستناقش فيها لجنة السلم ، وقد لاحظ حضرة الرئيس أن التقرير يجب أن يخلص سريعا ويقدم  
لحضرة صاحب المعالى الوزير فى اليوم التالى أو فى صباح اليوم الثالث على الأكثر ، لذلك لم يكن هناك  
وقت كاف للنقاش فيه ، وبما أن هذا التقرير لم يكن تقريراً إدارياً فأنى اعتبر هذا السلم غير مقطوع به .  
ولقد ظهر من قصصه أن السلم المعتدل لا يمكن اتخاذه أساساً للسلم العربى .

ووجد التباس فى الفقرتين الأولى والثانية من برنامج الأعمال بين العبارتين ” السلم العربى “ و ” السلم  
المصرى “ .

وعملاً باقتراح حضرة سامى أفندى الشوا حلت كلمة ” المصرى “ محل ” العربى “ وعلى ذلك لم يكن هذا هو  
السلم العربى العام الذى يجب فرضه على بلاد الموسيقى العربية الأخرى . فان أغلب الأرقام التى دوت لهذا  
السلم المصرى لا تطابق الأرقام العلمية ولا الأرقام التى قبلها أغلب علماء هذا الفن ، فهو إذاً ليس سلماً علمياً .  
ولما أرادت اللجنة الفرعية تحديد السلم بأربعة وعشرين صوتاً وأن صوت المجاز كان ظهوره مستعصياً  
بين أصوات هذا السلم ، قررت معاملة هذا الصوت معاملة خاصة ، بأن عينت له مكاناً خارج السلم ،  
فليس هذا إذاً بالسلم المنطقى .

ومن المستحيل إنشاء سلم قبل معرفة مسافته ثم تحديدها بكيفية محكمة . وبأى المصادفات تحقق لدينا  
أن المسافة ما بين ” دو “ و ” رى “ معتدلة بينما هى مضبوطة بين ” فا “ و ” صول “ ؟ ولما كانت  
المسافات التى بين أصوات السلم لم تحدد بعد ، كان من السهل تقرير أن هذا السلم فى مجموعه ليس سلماً  
موسيقياً .

وبجانب الغلطات الصغيرة التي يمكن ملاحظتها بسهولة توجد غلطات جسيمة أذكرها في مقام العجم .  
فإن قرار هذا المقام هو سى يمول طبيعى أى  $\frac{9}{11}$  وأن العلامة المقابلة لها في السلم المعتدل كانت دائماً مرتفعة ، أما في السلم المطروح أمامنا فالقرار المذكور مرتفع أيضاً بمقدار  $3,2$  ملليمتر عما يقابله في البيانو باعتبار أن طول الوتر هو متر ، ونكون مجبرين في هذه الحالة على رفع العلامة التي بعدها "دو" بقدر كوما ، وهذه لا توجد يجداول السلم المذكور . فأظن أن هذا السلم ليس صحيحاً .

إن قدماء العرب والمحدثين منهم ، وكذلك الأتراك في مقام الراس يستعملون سيكاه أعلى من المستعملة في مصر ، وإن الموسيقيين المصريين يستعملون نفس هذه السيكاه  $\frac{22}{27}$  في مقام العراق ، مع أنه لم يأت ذكرها في سلم اللجنة الفرعية ، وعلى هذا يكون هذا السلم ناقصاً . وفي اعتقادي أن غرض هذا المؤتمر يرمى إلى ما يأتى :

أولاً — اختيار سلم صحيح قليل التعقيد ما أمكن لتعليمه في المدارس .

ثانياً — أنه يمكن بهذا السلم أن يدخل على الموسيقى العربية ما يلائمها من توافق الألحان ( الهارموني ) وأن يجعلها تتقدم نحو فن تعدد الأصوات ( البوليفوني ) .

ثالثاً — درس صناعة الآلات الحديثة ذات الأصوات الثابتة ، والآلات ذات المضارب وآلات النفخ الخ — بمقتضى القواعد الخاصة بالموسيقى العربية .

وهذا السلم لا تتوافر فيه الشروط اللازمة ، لأنه لم يضبط على حسب مقتضيات علم الطبيعة حتى يكون صالحاً لصناعة الآلات المتقنة .

والسلم المذكور ذو الأبعاد التقريبية المضبوطة على الأذن فقط لا بد أن يكون موضوع المناقشة فيه طويلاً بين أعضاء هذا المؤتمر ، لأنه بحالته الراهنة لا يؤدي إلى تقدم الموسيقى العربية ، بل على الضد يكون سبباً في رجوعها إلى الوراء .

أما فيما يخص بي فاني أمانع في اختيار هذا السلم وإني أعرض على زملائي الأفاضل الاقتراح الآتي :  
"بما أنه لم يحصل اتفاق للآن في مناقشة السلم المقدم من اللجنة الفرعية نظراً لضيق الوقت ، فترجو من المؤتمر أن يقرر استمرار المباحثات بين الأعضاء بالمراسلات . وأطلب أن يدون اقتراحى هذا في محضر الجلسة .  
الأستاذ نجيب نحاس — لقد أجرينا في أوقات مختلفة النغمة الثالثة (Tierce) الطبيعية أى السيكاه فوجدناها تزيد  $\frac{3}{4}$  نغمة عن الدوكاه ، فإذا جعلنا هذه النغمة (السيكاه) أساساً وأضفنا إليها ١٢ نغمة خامسة (quintes) نصل إلى إيجاد الاثنتى عشرة نغمة الواجب إضافتها إلى السلم الغربى المعتدل لايجاد السلم العربى

المعتدل ، وإن الاختلافات التي بين السلم العربي المعتدل على هذه الصورة والسلم الطبيعي لطيفة جدا بحيث يصح إهمالها وعدم الالتفات إليها ، وإني أقترح على حضرات الأعضاء الذين يمثلون هنا البلاد العربية المختلفة أن يدرسوا من جانبهم السلم المعتدل ، وأنى معتقد أنهم سيفتنعون في النهاية بصحته . إن السلم المعتدل هو السلم الوحيد الذى يساعد على تقدم الموسيقى العربية ويساعد على إدخال الآلات الثابتة .

منصور عوض أفندى — تلا الكلمة الآتى نصها :

أولا — إني أقرر أن السلم الموسيقى المستعمل الآن في مصر ينطبق على السلم المعتدل .

ثانيا — أن تطور الموسيقى يحصل في كل بلاد العالم وتحت يدي أسطوانات موسيقية من سنة ١٩٠٦ تثبت أقوالى .

ثالثا — إذا كانت لجنة السلم لم توفق إلى إدراك كنه سلمنا الموسيقى بسبب الآراء المختلفة التي سمعتها من الموسيقيين المحترفين الذين استعانت بهم والذين قرروا أمامها وجود خلافات بين أصوات السلم المستعمل في بلادنا وأصوات السلم المعتدل ، فإن تلك الخلافات هي في الواقع طفيفة جدا ، ولا يمكن أن تشعر بها إلا أذن حساسة لمن يكون فعلا مشتغلا بالموسيقى ، ويرجع السبب فيما قرره هؤلاء الموسيقيون من الخلافات إلى أنهم لم يتعلموا الموسيقى على قواعد علمية ، بل تعلموها عمليا وإلى أن كلا منهم قد تعلم في بيئة خاصة ، وطبعت الأصوات في أذنه كما تعلمها من أستاذه الخاص .

رابعا — إن من رأي استعمال السلم الموسيقى المعتدل للزاياء الكثيرة التي له ، والتي منها إمكان استعمال الآلات الثابتة ، ومنها تقوية ملكة التأليف الموسيقى ، مع ملاحظة وجوب الاحتفاظ باستعمال السلم المستعمل الآن في الآلات الوترية .

الأستاذ نجيب نحاس — أراد أن يسمح له ببيان طريقة ابتكرها لكآبة علامات الموسيقى العربية ، ولكن جناب الرئيس أفهمه أن مسألة العلامات مرتبطة تمام الارتباط بمسألة السلم ، وعلى ذلك يجب أن تترك ليقرر المجمع العلمى بشأنها ما يراه .

وبعد ذلك وافقت جماعة المؤتمر بالاجماع على أن يحال تقرير لجنة السلم الموسيقى إلى المجمع العلمى الموسيقى المقترح تأليفه .

ورفعت الجلسة حين كانت الساعة الثانية عشرة ما  
سكرتير الجلسة      رئيس الجلسة  
دكتور محمود أحمد الحفنى      كولانجيت

## محضر الجلسة الرابعة

فتحت الجلسة الرابعة في الساعة التاسعة صباحا من يوم ٣١ من مارس سنة ١٩٣٢ برئاسة حضرة الدكتور محمود أحمد الحفنى أفندى رئيس لجنة التعليم الموسيقى ، وبحضور حضرات الأعضاء المذكورين بعد وهم :

الدكتور هاينتر	مسيو فيليب سترن	مسيو كانتونى
البروفسور هندميت	السيد محمد بن غبريط	أحمد أمين الديك أفندى
بروفسور دكتور فون هورنبوستل	السيد قدور بن غبريط	إميل عريان أفندى
بروفسور دكتور كورت زاكس	السيد حسن حسنى عبد الوهاب	راغب مفتاح أفندى
بروفسور دكتور وولف	دكتور هنرى فارمر	صفير على أفندى
بروفسور دكتور فيلزلز	بروفسور زامبييرى	مسيو كوستاكي
مسيو سالازار	الأب كولانجيت	محمد كامل حجاج أفندى
مسيو شانتفوان	رؤف يكتا بك	الأستاذ محمد فتحى أفندى
مسيو شوتان	مسعود جميل بك	الأستاذ محمود زكى أفندى
مدام هرشر كليمان	وديع صبرا أفندى	محمود على فضلى أفندى
مدام لافرنى	مصطفى رضا بك	منصور عوض أفندى
مسيو هنرى رابو	الأستاذ محمد زى على بك	الأستاذ نجيب نحاس

وتولى أعمال السكرتارية حضرة الأستاذ محمد زكى على بك نائبا عن السكرتير العام للمؤتمر .

وقد تلا حضرة سكرتير الجلسة النص العربى لتقرير لجنة التعليم الموسيقى ، ثم تلا بعده أحد موظفى السكرتارية الترجمة الفرنسية للتقرير المذكور .

وقد أخذ رأى جماعة المؤتمر فى كل مسألة من المسائل الواردة فى التقرير على حدة بعد تلاوته . وقد وافق المؤتمر بالإجماع مع الاستحسان على جميع ما تضمنه تقرير اللجنة المذكورة من آراء ومقترحات . مع تصفيق استمر فى الختام طويلا .

ثم قام حضرة أحمد أمين الديك أفندى وقال ” إنى معجب كل الإعجاب بما تضمنه تقرير لجنة التعليم من بيانات دقيقة وعبارات مفصلة وآراء ومقترحات جلية عظيمة الفائدة ، وأطلب من المؤتمر أن يقرر شكر اللجنة وشكر حضرة رئيسها على ما بذلته من جهود فى دراسة المسائل الواردة فى تقريرها ، وما أبدته من آراء قيمة بشأنها . فوافق المجتمعون على ذلك بالإجماع .

الدكتور فارمر — إنى أرغب فى أن أوجه النظر إلى أن لجنة تاريخ الموسيقى والمخطوطات التى أشرف برياستها قد أوصت بتدريس تاريخ الموسيقى الشرقية عامة والموسيقى العربية خاصة بين مواد برنامج الدراسة فى هذا المعهد وفى دور التعليم المماثلة له ، ورأت أنه يجب فوق تشجيع الطلبة على تقديم مؤلفات فى الموسيقى أن يشجعوا على تقديم رسائل فى تاريخ الموسيقى العربية أو الشرقية ونظرياتهما ، سواء أكانت خاصة بمؤلفات الموسيقى المطبوعة أم المؤلفات المخطوطة ، ويقوم بفحص هذه الرسائل عضوان يختاران من بين أعضاء لجنة التاريخ الموسيقى والمخطوطات .

بروفسور دكتور زاكس — إنى أوافق على ما أبداه حضرة الدكتور فارمر ، ولكنى أرى أن مقترحه لا يتحقق إلا إذا أصبحت علوم الموسيقى بين مواد الدراسة بالجامعة المصرية .

السيد حسن حسنى عبد الوهاب — أنا أقترح أن ينحصر جزء من المجلة التى أشار إليها تقرير اللجنة بالأبحاث الخاصة بتاريخ الموسيقى العربية .

وقد وافقت جماعة المؤتمر على هذا الاقتراح .

المسيو فيليب سترن — أرى أن يكون من بين الآلات الموسيقية التى تدرس بالمدارس والمعاهد الرباب والنساي .

الرئيس — إن اللجنة فى تقريرها لم تتعرض إلى التفصيل فى ذكر الآلات ، ولا سيما آلات النفخ ، وهى تنتظر فى ذلك ما تقرره لجنة الآلات .

مدام لافرنى — أرى أن يعلم التلاميذ الإملاء الموسيقى بعد أن تقرر الطريقة المثلى لكافة الأنغام العربية بالعلامات .

الرئيس — إن التلاميذ يعلمون من الآن الإملاء الموسيقى .

وانتهت الجلسة فى الساعة العاشرة والنصف ما

سكرتير الجلسة بالنيابة

محمد زكى على

رئيس الجلسة

دكتور محمود أحمد الحفنى

## محضر الجلسة الخامسة

فتحت الجلسة الخامسة في الساعة العاشرة من صباح يوم الجمعة الأول من أبريل سنة ١٩٣٢ برئاسة  
حضرة الدكتور هنرى فارمر رئيس لجنة التاريخ الموسيقى والمخطوطات وبحضور حضرات الأعضاء المذكورين  
بعد وهم :

الدكتور هاينتر	السيد حسن حسنى عبد الوهاب	أحمد أمين الديك أفندى
دكتور لانمان	بروفسور زامبييرى	إميل عريان أفندى
بروفسور دكتور كورت زاكس	الأب كولا نجيب	صفير على أفندى
مسيو سالازار	رءوف يكتا بك	الأستاذ على الجارم
البارون كارادى فو	مسعود جميل بك	مسيو كوستا كى
مسيو شوتان	وديع صبرا أفندى	محمد كامل حجاج أفندى
مدام لافرنى	مصطفى رضا بك	الأستاذ محمد فتحى
مسيو فيليب سترن	الأستاذ محمد زكى على بك	الأستاذ نجيب نحاس
السيد قدور بن غبريط	دكتور الحفنى	

وتولى أعمال السكرتارية حضرة الدكتور محمود أحمد الحفنى سكرتير عام المؤتمر .

الرئيس — لقد تقرر أن تكون حفلة ختام المؤتمر في يوم الأحد وهو الثالث من أبريل الساعة الرابعة  
والنصف بعد الظهر بدلا من يوم الاثنين ٤ من أبريل الساعة العاشرة صباحا ، وإنى أرجو من حضرات  
أعضاء المؤتمر اختيار عضوين من بينهم للرد على خطاب حضرة صاحب المعالى رئيس المؤتمر في الحفلة  
المذكورة .

فقرر المجتمعون اختيار البارون كارادى فو والسيد حسن حسنى عبد الوهاب .

ثم طلب حضرة الرئيس من الحاضرين اختيار أحد حضرات الأعضاء لالقاء كلمة بالنيابة عن جميع  
أعضاء المؤتمر بين يدي حضرة صاحب الجلالة الملك ، فى أثناء تشريفه حفلة الأوبرا التى ستقام مساء اليوم  
المذكور ( ٣ من أبريل ) بسبب ختام أعمال المؤتمر . فعرض بعض الحاضرين اسمى حضرتى البارون  
كارادى فو والبروفسور دكتور زاكس . وقد رأى الأعضاء أن يكون الاختيار من بينهما بطريق الاقتراع



السرى . وقد جرت هذه العملية فعلا ، ونال البروفسور زاكس ١٣ صوتا ، ونال البارون كارادى ١٠ أصوات . وعلى ذلك يكون الاختيار قد وقع على البروفسور زاكس .

الرئيس — زملائي الأعضاء . سيداتى وسادتى . عند افتتاح هذه الجلسة المخصصة بدراسة تقرير لجنة تاريخ الموسيقى والمخطوطات ، اسمحوا لى أن أذكر أن جميع المناقشات والأبحاث التى جرت فى لجنتى تمت فى جو يسوده الهدوء والسلام ، ولم يقع أى خلاف فى رأى مما يؤدى إلى تعطيل أعمالنا ، ولى كبير الأمل أن يسود الهدوء والسلام مناقشات المؤتمر عند النظر فى تقرير لجنتى .

ثم تلا حضرة السكرتير العام للمؤتمر الترجمة العربية لتقرير اللجنة ، وبعد الانتهاء منه صفق الحاضرون طويلا ، وبعد ذلك تلا أحد موظفى السكرتارية الترجمة الفرنسية للتقرير المذكور (تصفيق) .

الأستاذ محمد فتحى أفندى — أقترح شكر الدكتور فارمر خاصة على مجهوداته القيمة فى دراسة الموسيقى الشرقية وشكر لجنة التاريخ الموسيقى والمخطوطات بصفة عامة فوافقت جماعة المؤتمر على إبداء هذا الشكر مع التصفيق .

الدكتور الحفنى — إن ضبط المتن العربى للمخطوطات الموسيقية العربية من أشق الأمور ، وعدم نشر هذا المتن العربى فى المؤلفات الفرنجية الخاصة بها يفقد تلك المؤلفات الكثير من قيمتها الفنية . وقد وجدت فى المخطوطات التى درستها كلمات كثيرة فى المتن المخطوط غير مكتوبة بصورة واضحة ، وإن أقل انحراف فى قراءتها يغير المعنى تماما ، ولا بد من بذل مجهود كبير للوصول إلى معرفة حقيقتها ، ولذلك أقترح على جماعة المؤتمر توجيه الرغبة إلى المستشرقين المشغولين بهذه المخطوطات فى وجوب إثبات المتن العربى بعد ضبط كلماته وعباراته ، مع صورة فتوغرافية للأصل المخطوط فى كل مؤلف من المؤلفات المتعلقة بهذه المخطوطات . فوافق المجتمعون على ذلك بالإجماع .

الدكتور فارمر — أقترح تأليف لجنة يكون مقرها مصر وتختص بمراجعة المخطوطات العربية ، ثم يطلب من جميع المشغولين بتلك المخطوطات أن يرجعوا إلى هذه اللجنة فى كل وقت عند ما يحتاجون إلى تعزف حقيقة أمور غامضة تقف فى سبيلهم .

فوافق المجتمعون على ذلك .

الدكتور الحفنى — أقترح شكر دار الكتب المصرية على المساعدة الكبيرة التى قدمتها للمؤتمر بطبع نشرة خاصة بأسماء كتب الموسيقى والغناء وهؤلئها المحفوظة بدار الكتب وذلك لانعقاد هذا المؤتمر .

فوافق المجتمعون على ذلك .

ثم رفعت الجلسة فى الساعة الثانية عشرة ٥

رئيس الجلسة

سكرتير الجلسة

دكتور هنرى فارمر

دكتور محمود أحمد الحفنى

## محضر الجلسة السادسة

فتحت الجلسة السادسة في الساعة العاشرة من صباح يوم السبت الثاني من أبريل سنة ١٩٣٢ برئاسة جناب البروفسور الدكتور زاكس رئيس لجنة الآلات الموسيقية وبحضور حضرات الأعضاء المذكورين بعد وهم :

الدكتور روبرت لانجمان	الدكتور هنري فارمر	أحمد أمين الديك أفندى
مسيو سالازار	بروفسور زامبييري	إميل عريان أفندى
البارون كارا دي فو	رءوف يگّا بك	صفر على أفندى
مسيو شوتان	مسعود جميل بك	مسيو كوستاكي
مدام لافرنى	وديع صبرا أفندى	محمد كامل حجاج أفندى
مسيو فيليب سترن	مصطفى رضا بك	الأستاذ محمد فتحى أفندى
السيد قدور بن غريبط	الأستاذ محمد زكى على بك	محمود على فضلى أفندى
السيد حسن حسنى عبدالوهاب	الدكتور الحفنى	الأستاذ نجيب نحاس أفندى

وتولى أعمال السكرتارية حضرة الدكتور محمود أحمد الحفنى السكرتير العام للمؤتمر .

وقد تلا حضرة السكرتير العام للمؤتمر الترجمة العربية لتقرير اللجنة ثم تلا بعده جناب الرئيس النص الفرنسى للتقرير .

ثم وقف الأستاذ محمد فتحى أفندى وتلا تقريراً باللغة العربية كان قد أعدّه من قبل وهذا نصه :

سيداتى وسادتى

لقد سمعنا الآن التقرير الذى وضعه جناب الأستاذ زاكس باعتباره رئيساً للجنة الآلات ، وإنى أتهنئ هذه الفرصة للاعراب فيها عن شدة إعجابى بالأسلوب الدقيق الملىء بروح النزاهة والانصاف الذى صيغ به هذا التقرير ، حتى جاء معبراً عن مختلف الآراء ممثلاً لآراء مخالفيه فى رأى بانصاف يحاكي إنصاف القاضى النزيه العادل ، على الرغم من دقة المهمة التى ألقيت على عاتقه بسبب ما كان بين أعضاء هذه اللجنة من تباين فى الرأى ، تعذر معه الوصول إلى قرار حاسم فى مسألة من أخطر المسائل المعروضة فى ضمن برنامج أعمال هذه اللجنة ، مما حدا برئيسها أن يشير فى تقريره إلى وجوب إعادة طرحها على بساط البحث من جديد على جماعة المؤتمر كاملة لتصدر حكماً فيها — وهو أمر لم يحصل فى تقرير أية لجنة من اللجان الأخرى التى مرت بنا — ألا وهى معضلة ( البيانو ) وبحث ما إذا كان يجوز لنا إدخاله فى زمرة آلاتنا الشرقية أولاً . فهذا البحث أهم ما شغل أعضاء لجنة الآلات ، وأخطر ما صادفهم من المعضلات . وإن خطورته لتبدو لنا بارزة إذا ما اتخذنا

( البيانو ) رمزا للآلات ذات الأصوات الثابتة بوجه عام . وإن الفريق المعارض في إدخال ( البيانو ) على الآلات الشرقية يرى كذلك عدم إدخال أية آلة أخرى من تلك الآلات الجامدة . كما أن أصحاب الرأي المحبذ ( للبيانو ) يرون في حرمان الموسيقى الشرقية فضيلة الآلات الثابتة برمتها خطرا بليغا على مستقبل موسيقانا ، بل ربما كان فيه القضاء عليها قضاء مبرما .

وأهم ما يستند إليه أصحاب الرأي المعارض لتلك الآلات من الأسباب لتأييد وجهة نظرهم ، أنها تفقد الموسيقى الشرقية ما امتازت به ألحانها من رقة وعذوبة بحكم طبيعة آلاتها ذات الأصوات الرخيمة الحساسة ، كما أن الآلات الثابتة لا تلائم أسلوب التلحين الشرقي المعروف عند الافرنج ” بالملودي “ أو التلحين الغنائي . ويقول الأستاذ زاكس في مقدمة تقريره إن الآلات وليدة الأسلوب وليس الأسلوب هو وليد الآلات . وهو قول له خطره وعلى أعظم جانب من الوجاهة .

ولكن قبل أن تصدروا حكمكم على موسيقانا بوجوب التزامها أسلوبا خاصا ، دعونا نلجئ إلى ضمايركم . هل لو طلبنا إليكم أن نبادلكم موسيقانا بما ترونه فيها من جمال فتان بموسيقاكم تقنعون بهذا البديل راغبين ؟ إنكم قد ترون في موسيقانا جمالا شكليا يحاكي جمال النقوش العربية ، ولكنه في نظركم جمال مجرد عن المعنى ، وقد تأنفون من النظر بهذه العين نفسها إلى موسيقاكم ، وهي تتضمن معنى أجل وأسمى من مجرد جمالها الشكلي ، ألا وهو معناها الروحاني وما أودعته من قوة وحى وإلهام .

ليس المقصود من الموسيقى ، أيها السادة ، غربية كانت أو شرقية ، مجرد جمال الأسلوب ، ولكنه جمال الروح والمعنى والجوهر . فالموسيقى كما تعلمون في أسمى مراتبها ومعانيها ليست مجرد أحرف صوتية رصت بأسلوب فتان جذاب من غير أن يكون لها معنى ، إنما الموسيقى الحقيقية هي التي تعبر عما يخالج الصدر من المشاعر والوجدانات البعيدة الغور في قرارة النفس . فهي لسان الروح الناطق ، وترجمانها الصادق . أو مقتبسا عبارة معالي وزير المعارف بحروفها في خطبة افتتاح المؤتمر هي لسان العاطفة . فالموسيقى لغة النفس الباطنة ، كما أن الكلام لغة العقل الظاهر . .

يقول الأستاذ زاكس إن اقتباس الآلات الغربية يتطلب تغيير الأسلوب ، وهذا في نظري أهم الأغراض التي اجتمعنا لأجلها . اجتمعنا لكي نوجد لنا بمعونتم أسلوبا أو أساليب جديدة في التعبير ترفع من شأن أسلوبنا الحالي ، لنسمو به من مجرد كونه مجموعة أصوات رتبت بأسلوب جذاب للأذان إلى اعتباره لسان العاطفة كما يقول معالي الوزير أو لغة الروح والقلب كما يقول النابغة بيتوفن . نخذوا بيدنا لكي نغير أسلوبنا

العاجز عن التعبير عن كامل عواطفنا ومشاعرنا، نقوا أننا سنحرص على هذه العواطف كل الحرص، فهي طابعنا الخاص الذي يجب علينا ألا نفرط فيه وإلا أفقينا شخصيتنا في شخصية غيرنا . فالموسيقى لغة المشاعر والعواطف كما سبق القول ، ولكل أمة لغتها وعواطفها ، فمن أضاع لغته فقد أضاع قوميته .

يقول الأستاذ زاكس إن تغيير الآلات يقتضى تغييرا في الأسلوب، وأنا لا أخالفه في ذلك، ولكن شتان بين الأسلوب والطابع في المعنى ، فأولهما خاص بالشكل والعرض ، والثاني خاص بالجوهر ، فإذا كان جمال الفكرة يتطلب تغييرا في أسلوب التعبير أو الكتابة والتوضيحية بجمال شكلها، فأنتم أول من ينصح لنا بتوضيحية الأسلوب في سبيل المعنى .

لقد أسأتم فهم موسيقانا فظننتموها مجرد أشكال موسيقية لا معنى لها، ولكم العذر في ذلك، إذ موسيقانا لا تزال على الفطرة وفي دور المهد . نعم إنكم لكونكم غرباء عن هذه اللغة الصوتية قد يتعذر عليكم فهمها . فحكمكم على موسيقانا ينقصه ما نشعر به نحن مما تضمنته من جمال العاطفة والمعنى الخاص بنا والذي نقرأه خلال أسطرها الموسيقية، فأتدركونه منها إن هو إلا مجرد جمال أحرفها الصوتية، فتحذيركم إيانا استخدام الآلات الغربية في موسيقانا أشبه شيء عندى بتحذيركم إيانا استخدام الآلة الكتابة في التعبير عن آرائنا الشرقية، على اعتبار أنها تفقد الحروف العربية جمال شكلها ورونقها. فكأن المقصود منها مجرد أشكال خالية من المعنى .

وقبل أن تصدروا حكمكم على موسيقانا أرجو ألا تغيب عن أذهانكم أمور ثلاثة جديرة بالاعتبار :

أولا — يجب ألا تحكموا على موسيقانا بأذانكم ، أو تحكموا فيها عواطفكم وشعوركم ، بل الواجب أن تحكموا عليها بأذاننا نحن ، وأن تحكموا فيها شعورنا فان لكل أمة مشاعرها وإحساساتها الخاصة بها .

ثانيا — يجب ألا تحكموا عليها قنينا من مستواها الحالى ، فان ألفيم فيه وهنا وقصورا فليس الذنب في ذلك راجعا إلى طبيعة موسيقانا ، ولكن إلى ضعف أغاب المشتغلين بها وشدة افتقارهم إلى الدراسة الصحيحة من الوجهتين العلمية والفنية ، ففي هذا الميدان يمكنكم أيها السادة الغربيون أن تسدوا إلينا أجل الخدم .

ثالثا — يجب ألا تحكموا على موسيقانا من طبيعة آلاتها التي وإن كنتم ترون مجاملة أنها آلات رقيقة حساسة ، هي في الواقع ضعيفة تقصر عن القيام بجميع الأغراض المطلوبة من الموسيقى .

فآلاتنا لا تزال كما كانت عليه منذ قرون عدة لا تصلح إلا لنوع واحد من التلحين الغنائى الشائع فى الشرق ، فهى لم تكن فى الواقع أداة صالحة إلا للتعبير عن عاطفة واحدة من نواحي العواطف البشرية المختلفة التى اقتصت بها مع عظيم الأسف أحياننا ، وهى عاطفة الحب والغرام ، لهذا طبعت آلاتنا بطابع الأئين والشكوى .

فان قديمتم موسيقانا بأغلال هذه الآلات ، أو قصرتموها على ذلك الأسلوب الفرد من التلحين ، فانما تقضون عليها بالفناء من حيث أردتم إحياءها .

إن الأحرف الموسيقية لحسن الحظ أحرف عالمية تدركها مسامع الأحياء على السواء ، فالأجهزة الآلية غربية كانت أو شرقية لا يستعصى استخدامها أداة للتعبير بأية لغة من لغات الفن الموسيقى ، مادامت الآلة لا تعجز عن النطق بحروف الهجاء اللازمة للتعبير . فان كانت المعانى الموسيقية وروح التعبير تختلفان باختلاف الأئمة والشعوب ، فان جهاز التعبير قد يكون مع هذا مشتركا بين جميعها .

ألم نأخذ أوربا فى القرون الوسطى آلاتنا الموسيقية ؟ وإن آلتها اليوم من سلالة تلك الآلات . فاذا كانت آلتكم قد تطورت عن آلاتنا فنحن اليوم نبنى أن تتطور آلاتنا عن آلتكم ، فلا تضمنوا علينا بها عسى أن نردها إليكم يوما ما باللغة حد الكمال .

إن العلم والفن فى تطورهما لا يعرفانوطنا ولا يعترفان بالحواجر القومية ، فالأئمة المختلفة ، والأجيال المتعاقبة فى تعاون مستمر أبد الدهر ، والكل يعمل لغاية واحدة هى بلوغ درجة الكمال الذى هو المثل الأعلى للحياة بين الكائنات من حيوان ونبات وجماد . فهو سر الوجود .

لقد قررت لجنة الآلات فى إحدى جلساتها استبعاد الفيولونسل والكونترباس من الآلات الشرقية ، إذ رأت أن إدخالهما على الموسيقى العربية يفسد طابعها الغنائى الخاص ، لما اقتص به هاتان الآلتان الغربيتان من فرط الشجوى وإثارة العواطف وإهاجة الدمع كما يقول الأستاذ زاكس فى تقريره بسبب ما فيهما من قوة التأثير . وإنى أرى أن هذه العلة ذاتها هى أقوى البواعث على وجوب إدخال هاتين الآلتين على الموسيقى الشرقية ، إذ تنقصنا هذه الوسيلة من وسائل التعبير . فلم يوصد الباب دونها فى وجوهنا ونحن نحس ونشعر بأشد الحاجة إليها وخصوصا أنها لا تتنافر مع أمرجتنا ومشاربنا ؟ ماذا أحس كل منا نحن معاشر الشرقيين عند سماع الموسيقى البارع مسعود جميل بك يعزف ألحانه الشجية على الفيولونسل فى حفلة مساء الثلاثاء الماضى ؟ وحسبنا معزوفات المرحوم والده على تلك الآلة التى طالما أثارت فى نفسى إحساسا عميقا من الرهبة والجلال لم أشعر به عند سماع أية آلة من آلاتنا الشرقية .

لقد ضنّ علينا بعض حضرات الأعضاء الغربيين ( بالبيانو ) على اعتبار أنه آلة ذات مقامات ثابتة لا تصلح للموسيقى العربية ، غير أنه في إحدى الجلسات اقترح عضو محترم بين حضراتهم إدخال الكلافسان بدلا من البيانو إذا كان لابد من إدخاله ، وقد غاب عن ذهنه أنه آلة ثابتة وأننا قد حرّمنا الفيولونسل والكونترباس مع أنهما من الآلات الوترية المطبوعة التي لا أثر للجُمُود الصوتي فيهما ، ولا تختلفان عن آلاتنا الشرقية إلا من حيث قوّة التعبير وما في صوتهما من رهبة ووقار وإمعان في التأثير ” ألسنا جديرين بهذه العاطفة “ ؟

حاشا أن يكون هذا مقصد إخواننا من الأعضاء الغربيين المعارضين لاقتباس آلاتهم . فهم مثلنا في الغيرة على موسيقانا مشفقون عليها من الفناء ، حريصون على شخصيتها الرقيقة أن تفنى بالاندماج في شخصية موسيقاهم التي بلغت ذروة المجد . وإني أرى أن لهم العذر فيما يخشون ، كما أنه حق علينا لهم عظيم الشكر من أعماق القلوب . ولكن لتطمئن خواطرهم على موسيقانا من هذه الناحية ، فإن آلاتهم في أيدينا لن تكون إلا وسيلة للتعبير عن عواطفنا ذات الصبغة الشرقية البهجة بعد تعديل ما تستدعي الحال تعديله من هذه الآلات بما يلائم الطابع الشرقى ، كما فعلوا بالآلاتنا في العصور الوسطى منذ فجر المدنية الغربية . وإني أخلص الأسباب التي تسوّغ في رأيي استخدام بعض الآلات ذات الأصوات الثابتة فيما يلى :

١ — إن الموسيقى الشرقية في أشد الحاجة إلى إدخال أساليب جديدة من التلحين والتعبير الموسيقي بجانب أسلوبها الفنائى الحالى الذى لا يعبر إلا عن ناحية واحدة من نواحي الفن المختلفة .

٢ — إن الحاجة قد تدعو في بعض الأحوال إلى استخدام آلات لا تكون عرضة للتأثرات الجوية والطبيعية فلا تتأثر بها كيفما اشتد فعل هذه العوامل .

٣ — إن هناك من الأغراض الموسيقية ما يتطلب نوعا خاصا من الموسيقى الحماسية التي تشمل أصوات آلاتها على أوفر قسط من القوّة والعظمة لا يتوافر في الآلات الوترية .

٤ — إن هناك من الظروف والاعتبارات ما يستدعى استخدام آلات محمولة بوضع خاص ، تحقيقا لغاية يتعذر معها استعمال الآلات الوترية ، كما هي الحال في موسيقى الجيش أو الفرق الموسيقية الرحالة .

٥ — إن ( البيانو ) وهو رمز الآلات الثابتة خير أداة للتعليم ، كما أنه يساعد على إدخال أسلوب جديد من التأليف طالما حرّمته الموسيقى الشرقية .

٦ — إن جمال الفن اعتبارى ، وهناك من أمزجة الناس من توافقهم موسيقى الآلات الثابتة ويفضلونها على الآلات المطبوعة متغافلين عما في أصوات بعضها من فروق طفيفة .

٧ — إن (البيانو) قد تغلغل في البيوت المصرية وأصبح له المقام الأول فيها، وليس من السهل إخراجه منها ومثله إذاً مثل الكمنجة ، فاستئصاله من برامج التعليم والحيلولة دون استخدامه في أغراض موسيقية شرقية قد يؤدي بنا إلى عكس المقصود ، وهو حمل السواد الأعظم من الطبقة الراقية على الانصراف عن الموسيقى الشرقية بآلاتها الضعيفة إلى الموسيقى الغربية .

٨ — إن وجود ( بيانو ) في كل مدرسة يكون محكم الدوزان طبقاً للسلم العربي هو خير مرشد لآذان صغار الناشئين منذ نعومة أظفارهم وأحسن وقاية لهم من تأثير المقامات الناشزة التي كثيرا ما يسمعونها من عازفين غير مدرّبين على آلات وترية مطبوعة كالكمنجة ، أو يسمعونها حال عزفهم أنفسهم في بدء تعلمهم .

٩ — إن الكثيرين من ذوى الجاه والثروة في هذا القطر ( ولعل الحال كذلك في سواه من الأقطار الشرقية ) ينظرون إلى آلاتنا الحالية كالعود والنّاي والقانون نظرة احتقار ، ويحجمون عن ممارستها في منازلهم مفضلين عليها ( البيانو ) الغربي بما فيه من قصور عن أداء الألحان الشرقية ، مع العلم أن الموسيقى كغيرها من سائر الفنون لا تقوم نهضتها إلا على مناكب الطبقة العليا في سائر الأقطار والعصور . وإني لا أرى مانعا من وجوب بقاء ( البيانو ) الغربي كما هو الآن على حاله إلى أن يحل محله البيانو الشرقي تدريجاً ، حتى لا نترك فراغا في فترة الانتقال تجرد في خلاله الأذهان وتفقد الأصابع ما كسبته من المرونة ، بشرط ألا يعزف عليه إلا ما كان من مقامات ذات أنصاف كاملة ، وموسيقانا غنية بها .

وإني ممتلئ اعتقاداً و يقيناً راسخاً أننا لا يمكننا تنظيم الموسيقى بغير اقتباس الآلات الغربية الراقية ؛ سواءً كانت ذات أصوات مطبوعة أم ثابتة ، بعد إدخال ما تقتضيه الحال بوجوب إدخاله عليها من التعديلات التي تلائم المزاج الشرقي . وإننا لانخشى على طابعنا الشرقي من هذه الآلات مادامت تنطق بحروف موسيقانا كاملة وتعبر عن عواطفنا الشرقية .

وإني لا يسعني أن أختم عبارتي دون الإفصاح عما يخالج فؤادي من التأثير العميق لما تجشمتوه من مشقات ، وما تحمّلتموه من تضحيات غالية في سبيل معونتنا والنهوض بموسيقانا وإسداء النصح إلينا بما لكم من غزارة علم وسعة اطلاع ، وهو ما نحفظه لكم في سويداوات قلوبنا أبداً الدهر وإنه لجميل راسخ تناقله الأجيال المقبلة على مرّ الزمان .

ثم تلا أحد موظفي السكرتارية الترجمة الفرنسية للتقرير المذكور .

الرئيس — لقد تضمن تقرير الأستاذ محمد فتحى مسائل هامة ، ولكنا نأسف لأن الوقت لا يسمح بدراستها دراسة تفصيلية يترتب عليها أخذ قرارات من المؤتمر بشأن تلك المسائل ، وأرى أن يدرج هذا التقرير في أول عدد من أعداد المجلة الموسيقية التي وافق المؤتمر على إصدارها .

إميل عريان أفندى — إن بعض العبارات الواردة في الترجمة الفرنسية لتقرير الأستاذ محمد فتحى لا تطابق ما يقابلها في الأصل العربى .

محمد زكى على بك — إن الاعتماد سيكون على أصل التقرير الموضوع باللغة العربية ، وستولى لجنة تنظيم المؤتمر مراجعة الترجمة وتصحيح ما فيها من أخطاء ، على أن المسائل الأساسية في التقرير المذكور أصبحت مفهومة لجميع الأعضاء .

إميل عريان أفندى — لقد قدمت تقريراً للجنة الآلات أعترض فيه على بعض تصرفاتها ، وهذا التقرير لم يتل مع تقرير اللجنة .

محمد زكى على بك — ان هذا التقرير قد وضع بين أواق اللجنة ، وليس من شأن المؤتمر النظر فيه لأنه خاص بأعمال اللجنة الداخلية ، فاذا كان لحضرة العضو أى ملاحظات في المسائل المعروضة على المؤتمر ، فعليه إبدائها للنقاش فيها .

السيد حسن حسنى عبد الوهاب — أشكر للأستاذ محمد فتحى عبارته المؤثرة ورغبته في العمل على إحياء الموسيقى العربية وترقيتها ، ولا أوافق حضرته على ما يقوله من استحسان إستعمال ( البيانو ) والآلات الغربية للتعبير عن الألحان والأنغام العربية ، وإنى أعتبر هذا الاستعمال كاستعمال الحروف اللاتينية في كتابة اللغة العربية .

الأستاذ نجيب نحاس — إن مسألة استعمال الآلات الغربية للتعبير عن الموسيقى العربية مسألة معروفة لدى جميع حضرات الأعضاء ، وقد كانت موضوع مباحثات ومناقشات طويلة ، ولو رجعنا إلى تاريخ الموسيقى الغربية لوجدنا أنها لم تصل إلى ما وصلت إليه الآن من قوة ومتانة وقدرة على التعبير إلا باستعمال الآلات المتعددة المختلفة الأنواع من كبير وصغير ، فاذا أردنا أن نرق بالموسيقى العربية ونجعلها في مستوى الموسيقى الغربية من حيث القدرة على الأداء والتعبير ، وجب علينا أن نستعمل الآلات الغربية بعد إدخالنا ما يمكن إدخاله عليها من تعديل بحيث تصبح قادرة على أداء الموسيقى العربية ، وذلك بعد أن يتفق الرأي على



استعمال السلم الموسيقي المعتدل الذي يسهل استعمال تلك الآلات . إننا نرغب في أن تكون لنا جوقات عازفة كبيرة ( أوركستر ) يمكن استعمالها في الجيش وفي دور التمثيل وفي الحفلات العامة ، حتى يكون لموسيقانا القوة والمظهر الكبير اللذان للموسيقى الغربية ، أما الاقتصار على استعمال الآلات الشرقية المستعملة الآن فإنه سيؤدي حتما إلى قتل هذه الموسيقى وإلى إرغام الناس على الالتجاء إلى تعلم الموسيقى الغربية واستعمال آلاتها في منازلهم وحفلاتهم .

مدام لافرنى — توجد الآن آلة موسيقية اخترعت حديثا ، وهذه الآلة تستطيع أن تؤدي جميع الأنغام والألحان العربية وتسمى "الموجات الموسيقية" (Les ondes musicales) وإني أوجه النظر إلى استعمال هذه الآلة في الموسيقى العربية الآن .

مسيو فيليب سترن — أنا أرى وجوب استبعاد المندولين من الموسيقى العربية ، وأرى أيضا إعادة استعمال الآلات المصرية القديمة كالهارب وغيرها .

محمد زكى على بك — يجب علينا الآن أن نتجنب الكلام على الاختراعات الجديدة التي قدمت لينظر فيها المؤتمر ، وهى آلات (البيانو) المختلفة التي يقول أصحابها إنها قادرة على أداء الموسيقى العربية . وقد تبين بلا جدال أن جميع هذه الآلات عاجزة عن أداء الموسيقى العربية كما هى معروفة لنا الآن وكما تعودت آذاننا سماعها ، وإذا ظهر في المستقبل أية آلة من الآلات الغربية أو الشرقية تستطيع أن تؤدي أنغامنا وألحاننا بلا تشويه فلا يكون هناك ما يمنع من استعمالها في موسيقانا ، على أنه يجب ألا يفوتنا أنه يجب قبل كل شيء إثبات السلم الموسيقي العربي المستعمل في مصر بطريقة تحدد جميع أنغامه بلونها الطبيعي ، ليتسنى لنا بعد ذلك معرفة ما إذا كانت تلك الآلات الجديدة تستطيع أن تؤدي أنغام سلمنا الطبيعي .

أما من جهة التأليف والتلحين الموسيقي ، فهذا أمر متروك للمصريين أنفسهم بدون حاجة إلى الاستعانة في ذلك بغيرهم من الأجانب .

والقول بأن موسيقانا في حالتها الحاضرة ليست صالحة إلا للتعبير عن عواطف الحب والغزل ، عاجزة عن تصوير أية عاطفة أخرى لا يطابق الحقيقة ، لأن الآلات الموسيقية العربية تستطيع أن تصور أية عاطفة غير عاطفة الحب متى وضع المؤلف الموسيقي المصري لهذه العاطفة ألحانها بطريقة فنية مقبولة . العيب في الواقع ونفس الأمر لا ينسب إلى الآلات ، بل ينسب إلى المؤلفين والملحنين ، والقول باستعمال الآلات الغربية في الموسيقى العربية وإدخال الأساليب الغربية في هذه الموسيقى قول لا يمكن قبوله بحال من الأحوال ، لأن تحقيقه يؤدي إلى نتائج خطيرة وضارة ، إذ لا يخفى على حضراتكم أن الموسيقى هى جزء غير قابل للانفصال

عن شخصية الأمة ، وهى من أكبر مميزاتنا ، وهى تنشأ وترقى وتموت تبعا لفسفة الأمة وتطورها ، فاذا نحن أقدمنا على استبدال الموسيقى الغربية بموسيقانا فاننا نكون قد أجرمنا فى حق أنفسنا وفى حق بلادنا جرما كبيرا ، يضع علينا شخصيتنا وقوميتنا ، ونكون فى الوقت نفسه قد أدخلنا فى بلادنا موسيقى بعيدة عن أذهاننا وقلوبنا ، ولا نستطيع أن نبارى فيها أصحابها الأواين فتكون وظيفتنا فى استعمال تلك الموسيقى مجرد التفايد ، وإلى أحمد الله الذى أتاح لهذه البلاد ملكا متشعبا بقوميته العربية ، لا يريد عنها بديلا ، ولقد بلغ من محافظته على هذه القومية أن ظهر بها كاملة غير ناقصة مع جميع رجال حاشيته عند ما زار البلاد الأوروبية فى العهد الأخير . ولقد كان لهذا المظهر السامى أثره الفعال فى نفوس جميع الأوروبيين . ولقد عنى حفظه الله بأمر موسيقانا عناية خاصة ، وأكد وجوب الاحتفاظ بجميع مظاهرها ومميزاتنا حتى تبقى دائما موسيقى عربية حافظة كيانها الذاتى فى المستقبل .

رءوف يكتاك بك — فليحيى جلالة الملك

وقد ردد المؤتمر هذا النداء .

محمد زكى على بك مستمرا — ولست أدري ما الذى يدعوننا إلى استعمال الآلات الغربية واتخاذ الأساليب الغربية فى موسيقانا ، مع أننا سمعنا كثيرا ومرارا من جميع حضرات أعضاء المؤتمر الأجانب أن موسيقانا غنية بألحانها وأنغامها ، وأنها تستطيع أن تعبر عن كل وصف أو عاطفة ، وأنها موسيقى جديرة بالاعجاب والاحترام ؟ وكيف يجوز لمصرى أو عربى أن يستبدل بهذه الموسيقى التى تنفذ إلى فؤاده ولبه بموسيقى أخرى يشهد أصحابها أنها عاجزة عن أن تجارى الموسيقى العربية فى هذا المضمار ؟

إنما يجب علينا إزاء موسيقانا الاحتفاظ بها كما هى مع العمل على ترقيتها ، وإلى فيما يتعلق بمسألة استعمال الآلات فى الموسيقى العربية أعرض على لجنة المؤتمر الاقتراح الآتى وهو : يجب الابتعاد عن استعمال كل آلة موسيقية يترتب على استعمالها تغيير فى طابع الموسيقى العربية ومميزاتنا .

دكتور لانحان — يقول الأستاذ نحاس إن الموسيقى العربية لا تعبر إلا عن الحب بينما الموسيقى الغربية تعبر عن كل العواطف ، والواقع أن الموسيقى شرقية كانت أو غربية لا تعبر عن العواطف إلا بطريقة عامة . وكان الملحنون العربون قديما لا يعنون إلا بعواطف ثلاث هى الحزن والفرح وما بينهما ، وإن من المسلم به أن كل عازف يستطيع أن يعبر بطريقة خاصة عن أية عاطفة ، إلا أنه من المحقق أنه لا يستطيع أن ينقل إلى آذان السامعين هذه العاطفة كما يتصورها ، ومن هذا يتبين أن مسألة التعبير عن العواطف لا علاقة لها بالآلات نفسها . والموسيقى الوصفية لا تتوقف على طريقة صنع الآلات ، بل على تخيل العازف أو الملحن .

الدكتور فارمر - كلمة تحذير : إذا كان هذا المؤتمر لا يقرر استعمال ( البيانو ) الشرقى فان مصر ستكون مضطرة إلى استعمال البيانو الغربى على الرغم من المؤتمر وغيره ، وهذا هو الخطر الذى ستكونون مضطرين إلى مواجهته . إن الموسيقى العربية تسمع فى كل مكان فى مصر معزوفة على البيانو ، فلمعارضة هذا التيار ومناهضة هذه الحركة يجب عليكم أن تختاروا لكم ( بيانو ) شرقيا وإن لم تفعلوا ذلك فان موسيقاكم تثول إلى الزوال ، وهذا يكون أمرا يؤسف له كثيرا بل قد يكون كارثة .

أحمد أمين الديك أفندى - أرى أن تعاد إلى العود كتابة الدساتين على رقبة كما كان الأمر فى قديم الزمان ، وأعارض فيما قرره اللجنة من عدم كتابتها على رقبة العود . إن لهذه الدساتين أهميتها فهى تساعد على ضبط أداء الأنغام .

الرئيس - إن المعروف فى تاريخ الموسيقى العربية أن هذه الدساتين لم تكن توضع على رقبة العود بقصد الاستعانة بها عند العزف .

السيد قدور بن غريب - إن ( البيانو ) يدرس فى جميع البلاد العربية ويستعمل لعزف الموسيقى العربية ، ويظهر لى أنه آلة لا يمكن الاستغناء عنها .

السيد حسن حسنى عبد الوهاب - إن المؤتمر لم يحرم أحدا استعمال البيانو أو تعلمه ، ولكننا نرى وجوب الابتعاد عن استعماله فى الموسيقى العربية لأنه يفسدها ويتلفها .

وبعد مناقشة قصيرة بين فريق من حضرات الأعضاء قرروا بالاجماع ما يأتى .

أولا - الموافقة على ما جاء بتقرير اللجنة من إحالة الجزء الخاص باستعمال الآلات الممكن إدخالها فى الموسيقى العربية ومن بينها ( البيانو ) ذو الربع مقام إلى المجمع العلمى الموسيقى الذى قرر المؤتمر من قبل إبداء رغبته إلى الحكومة المصرية فى تأليفه .

ثانيا - الموافقة على اقتراح الأستاذ محمد زكى على بك ، وهو وجوب الابتعاد عن استعمال كل آلة موسيقية يترتب على استعمالها تغيير فى طابع الموسيقى العربية ومميزاتها .

ثالثا - الموافقة على عدم استعمال ( البيانو ) الغربى ذى نصف المقام فى الموسيقى العربية .

وانتهت أعمال الجلسة فى الساعة الأولى بعد الظهر

رئيس الجلسة	سكرتير الجلسة
بروفسير كورت زاكس	دكتور محمود أحمد الحفنى

## محضر الجلسة السابعة

فتحت الجلسة السابعة في الساعة العاشرة من صباح يوم الأحد ٣ من أبريل سنة ١٩٣٢ برئاسة جناب البارون كارا دي فو وبحضور حضرات الأعضاء المذكورين بعد وهم :

بروفسور هندميت	مدام لافرنى	الأستاذ محمد زكى على بك
بروفسور دكتور فون هورنبوستل	مسيو هنرى رابو	دكتور الحفنى
دكتور لانجمان	مسيو فيليب سترن	مسيو كانتونى
بروفسور دكتور زاكس	مسيو فويلرموز	أحمد أمين الديك أفندى
بروفسور دكتور وواف	السيد حسن حسنى عبد الوهاب	إميل عريان أفندى
بروفسور دكتور فيلزلز	دكتور فارمر	صفر على أفندى
مسيو سالازار	بروفسور زامبيرى	مسيو كوستا كى
مسيو شانتفوان	رءوف يكتا بك	الأستاذ محمد فتحى أفندى
مسيو شوتان	مسعود جميل بك	محمود على فضلى أفندى .
مدام هرشر كليمان	وديع صبرا أفندى	محمد كامل حجاج أفندى .

وتولى أعمال السكرتارية حضرة الدكتور محمود أحمد الحفنى السكرتير العام للمؤتمر .

الرئيس — لم تجتمع لجنة المسائل العامة كما اجتمعت باقى اللجان لأنها رأت أنه ليس فى استطاعتها أن تقدم تقريراً برأيها قبل أن تقدم اللجان الأخرى تقاريرها بشأن المسائل التى عهد إليها فى بحثها . وقد رأت اللجنة لهذا السبب أن تترك هى وجماعة المؤتمر فى جلسته الأخيرة فى البحث عن :  
” خير الطرق التى تتبع لامتكان تنظيم الموسيقى العربية وترقيتها لتؤدى كل الأغراض المطلوبة من الموسيقى على العموم مع الاحتفاظ بطابعها “ .

وإنى أرى أن هذه المسألة قد تحددت وتعينت فى برنامج أعمال المؤتمر بوجوب المحافظة على طابع الموسيقى العربية ومميزاتها الخاصة ، وقد عرفنا الآن بعد سماع تقارير اللجان الأخرى المميزات الخاصة بالموسيقى العربية ، ولذلك أصبح من السهل علينا معرفة الأمور التى يجب أن نتحاشاها ونبتعد عنها حتى لانخرج بالموسيقى العربية عن تلك المميزات الخاصة . وأرى أنه من الواجب أن أضيف إلى أمنية المؤتمر ورغبته فى إنشاء مجمع

علمى موسيقى أن يوضع بجانب ذلك نظام للسابقات ومنع الجوائز، ولقد صرح لنا حضرة صاحب الجلالة الملك برغبته الشديدة في أن تحتفظ مصر بموسيقاها الخاصة مع العمل على ترقيتها وإنهاضها . ومما لا جدال فيه أن الموسيقى العربية موسيقى راقية قابلة لكل رقى وتطور وهى جدية بأن يحتفظ بها .

رءوف يكتا بك — تلا كلمة باللغة الفرنسية برأيه في الاجابة عن خير الطرق الواجب اتباعها لترقية الموسيقى العربية ، وترجمتها كما يلى :

إذا كان المقصود بالتطور التعديلات المتعاقبة التى تدخل على الفن ، فما لا جدال فيه أن الموسيقى العربية مثل موسيقى أى بلد من البلاد ما برحت على مر الأجيال تسلك سبيل التطور ، وتدخل عليها التعديلات المتعاقبة . فان تاريخ الموسيقى العربية يدل على أنها سارت منذ أول عهدها إلى الآن سيرا بطيئا ولكنه معقول ومتمش مع تقدم المدنية عند العرب ، وملأتم لحاجات العصور المختلفة ، ولكأ إذا وازنا بين الموسيقى العربية وزميلاتها الغربية فلا بد لنا من الاقرار بأنها ، وإن كانت لا تتركز على أكثر من مقامين اثنين ، أحدهما المقام الكبير والآخر الصغير ، لها عدد ضخم من المؤلفات . مع أن الموسيقى العربية على الرغم من مقاماتها الشجية وأوزانها التى لا حد لها لم تبلغ مؤلفاتها من الكثرة ما بلغته أختها ، وهى بحالها الحاضرة لم تصل بعد إلى درجة الرقى التى تنتظر منها . وربما كان السبب فى ذلك أن موسيقى العرب الأقدمين وحتى الحداثيين منهم لم يستعملوا رموزا معينة لتدوين مؤلفاتهم الموسيقية ، فضاع بذلك عدد كبير من الألحان ، لم يبق لنا منه إلا إشادة الرواة بقيمته ، ومما لا شك فيه أنه لو استعمل العرب الكتابة فى تدوين مؤلفاتهم الموسيقية ولو منذ عهد الدولة العباسية لاجتمعت لهم اليوم مكتبة ذات قيمة كبيرة من الوجهتين التاريخية والعلمية .

ولا يجدر بنا مع ذلك أن نياس لأن التقليد الموسيقى حفظ لنا الأغنية العربية القديمة فى ثوبها الأصيل ، حتى إن المقامات وهى أكثر تميزا للموسيقى العربية استمرت تداولها ووصلت إلينا فى جميع أشكالها حتى ما كان دقيقا منها . وقد أجمع الباحثون على أن الموسيقى الشرقية عامة والعربية خاصة تشبه منجما لم يبدأ بعد فى استغلاله ، فما السبب فى تأخر استغلال هذا المنجم إلى الآن ؟

إذا استطعنا دراسة هذا السبب ومعرفته على وجه التحقيق فانى واثق أننا نكون بذلك وجدنا الحل للسألة المهمة الواردة فى مقدمة برنامج هذا المؤتمر ، لذلك فانى سأحاول من وجهة نظرى الشخصية البحث عن أفضل طريق لتقدم الموسيقى العربية .

فن الثابت أيضا أن الموسيقى لغة وفن وعلم معا . ( ١ ) فهى لغة قبل كل شئ ، ولكنها لغة ، وإن كانت تقل فى الدقة كثيرا عن أدنى اللغات من حيث بيان الموضوع الذى تتناوله ، لها فى التعبير وفى التأثير قوة يستحيل أن تصل إليها أية لغة للكلام مهما بلغت من الكمال . ( ٢ ) وهى فن لأنها من عمل

الروح الانسانية التى تنظر دائماً الى المواد التى تضعها الطبيعة تحت تصرفها نظرة تزيدها جمالا وتخلع عليها ثوبا شعريا وتقربها من المثل الأعلى . ( ٣ ) وهى علم لأنها فى النهاية ترجع العناصر التى تتكون فى القطعة الفنية إلى الأعداد والتراكيب الناشئة عنها .

فقد نشأ الفن عن اللغة لأنه بدونها لم يكن له أن يوجد، ثم ظهر العلم لشرح الفن وتدعيمه بإرشاده فى تطوراتهِ ولتسديد خطاه حتى لا يضل الطريق . لذلك قيل بعدم وجود فن بغير علم ، ولقد شهد بذلك جميع أساتذة الغرب .

وبين هذا التقسيم الذى اقتبسته من كتاب التربية الموسيقية تأليف صديق المأسوف عليه المسيو ا . لافنيالك، أن الفن والعلم يجب أن يسيطرا على الثقافة الموسيقية فى كل بلد، وأن لكل من هذين الدورين مظاهر مميزة ، ولكن كل منهما ضرورى للآخر . فاذا نظرنا إلى الغرب وجدناهما متمشين فى تناسق وفى تعاون متبادل يودى بهما إلى الكمال، أما فى الشرق فنجد الفن وحده هو الغالب وأن الموسيقى فيه تدرس من الوجهة العملية ليس غير، إذ يوجد موسيقيون ليس لهم إلمام بقراءة الموسيقى وبكتابتها، ولكنهم يؤلفون قطعاً موسيقية تحوز إعجاب العالم . فالموسيقى يتكون بتعود أذنه النغبات الموسيقية القديمة التى تناقلها الخلف عن السلف بمجرد السماع، وبعبارة أخرى إنه يتكون بحفظ القطع الموسيقية القديمة عن ظهر قلب ، وقد نشأت طبقة جديدة من المؤلفين فى الثلاثين سنة الأخيرة استطاعوا تدوين مؤلفاتهم بشئ من الدقة تتفاوت درجته، ولكن ذلك لا يكفى، إذ لاتزال معلومات الموسيقيين الشرقيين العلمية ينقصها الشئ الكثير حتى تكون وافية .

إن كل آلة موسيقية تعوزها الأساليب ( Méthodes ) الخاصة بها، وإن الموسيقيين الذين يستعملون الآلات الوترية ذات القوس أو ذات النبر غير متفقين فيما بينهم فيما يتعلق بطريقة العزف الفنية على هذه الآلات، لأنهم لا يتبعون أساليب ( Méthodes ) مكتوبة وفقاً لمقتضيات الموسيقى الشرقية، فكل عازف له أسلوبه الخاص، وهذا هو السبب فى أنه إذا عزفت أية قطعة موسيقية على آلتين معا من المكان فانه قلما يكون لها الأثر المطلوب من جمال الفن، لأن جرة القوس على الآلتين ليست فى الغالب واحدة، والحقيقة أن معلومات الموسيقيين العلمية سطحية جداً، لأنهم يحولون التركيب العلمى للقمامات والأوزان التى يستعملونها . ولا يمكنهم تحليلها تحليلاً علمياً . ولا غرابة فى ذلك لأن سلم الموسيقى الأساسى المستعمل مع أصواته الأربعة والعشرين غير المتساوية لم يقره إلا الآن الموسيقيون المشتغلون بها، ولم يتفق على حل نهائى لمسألة تحديد نسب الأرقام التى قد توجد بين الدرجتين الدوكاه والسيكاه اللتين فى مقام البياتى الذى يعتبر مقاما بارزا فى الموسيقى العربية .

وإذا تركت الثقافة الموسيقية الشرقية تجرى مجراها الحالى فان الموسيقى العربية تستمر بطبيعة الحال فى تطورها التقليدى البطيء وفقا لأذواق الفنانين الذين يظهرون من آن لآخر فى هذا الميدان . ولكن لا بد أن نوقن أنه فى هذه الحالة لا يمكننا الحصول على طبقة من المؤلفين والفنانين النابغين والمشتغلين بنظريات الموسيقى والمؤرخين والناقدين ، وهى الطبقة التى تستطيع أن تحقق تطوّر الموسيقى العربية الذى نتوق إليه من زمن تطورا يتفق هو ومقتضيات العصر الحاضر . وليس ثمة إلا وسيلة واحدة لتحقيق هذا الغرض ألا وهى إعداد طبقة من الموسيقيين الناشئين المزودين بمعلومات علمية وعملية فى فن الموسيقيين الشرقية والغربية . وربما استرعى نظر بعض زملائى الأفاضل عدم إدراج موضوع إمكان إدخال فن الاصطحاب (الهارموني) على الأغنية العربية الذى كثيرا ما دارت حوله المناقشات فى ضمن المسائل التى ستبحث فى هذا المؤتمر . وإنى أرى أن ذلك هو عين الصواب بالنسبة لجدول أعمالنا . ففى الواقع أنا مقتنعون بأن الموسيقى العربية تفقد كثيرا من صبغتها الذاتية إذا استعملت فيها آلات مصنوعة على حسب السلم المعتدل المقسم إلى ١٢ نصف مقام . فان محاولة اقتباس فن الاصطحاب الحديث المبني على السلم المذكور يكون حتما بعيدا عن المنطق والصواب .

فاننا نرى فعلا أن النظام الصوتى العربى يختلف اختلافا كبيرا ، إذ يشمل سلام مقامات عدة بينما النظام الغربى ليس فيه إلا سلمان أحدهما لل مقام الكبير والآخر لل مقام الصغير .

وبعد هذه الملاحظة أعود إلى الكلام فى موضوع إعداد طبقة من الموسيقيين الناشئين الذين يرسمون بأنفسهم أفضل الطرق لتطور الموسيقى تطورا حسنا لما لهذا الموضوع من الأهمية .

لا بد لبلوغ هذا الغرض الذى بتحقيقه يتسع مجال الموسيقى العربية من اتمام تنظيم معهد الموسيقى الشرقى الحالى باضافة المواد الآتية إلى برنامجه :

١ — علم النظريات الطبيعية والرياضية الخاصة بالموسيقى المصرية .

٢ — علم مقارنة الموسيقى الشرقية بالموسيقى الغربية .

٣ — علم القواعد الخاصة بالمقامات والأوزان .

٤ — علم مطابقة الكلام والموسيقى العربية .

فضلا عن ذلك فان طلبة هذا المعهد يجب أن يحصلوا على معلومات علمية وفنية فى الموسيقى الشرقية .

أما فيما يختص بتدريس الموسيقى فى مدارس الحكومة المصرية ومدارس بلاد الشرق الأدنى الاسلامية ،

فبالضرورة ماسة إلى أن يوضع لها كتاب (ميتود) غير منقول عن المؤلفات المماثلة له فى الغرب ، بل يكون

وضعه وفقا لقواعد الموسيقى العربية ، وذلك مالم يتحقق للان ، مع اتباع الأسلوب السهل الذى جرت عليه الموسيقى الغربية القديمة .

فان النشء فى بلاد اللغة العربية الذين يتلقون دروس الصولفيج وفقا للأسلوب الأوروبى لن يصبحوا أبدا موسيقيين ماهرين وهذا هو رأى جناب البارون دى ارلانجر الذى أشاركه أنا فيه ، ولكنى أرى واجبا على أن أصرح بأنى لاحظت مع مزيد الأسف أن الأساليب الأوربية متبعة فى القاهرة نفسها .

فالحاجة ماسة إذالأن تنشئ وزارة المعارف العمومية مجمعا علميا للموسيقى يؤلف من أشخاص مشهود لهم من العالم أجمع بالكفاية ومن يعتد برأيه فى الموسيقى الشرقية وذلك لاعداد هذا الكتاب الذى لا بد منه لتوجيه حركة الثقافة الموسيقية العلمية وموالاتها باستمرار فى القطر المصرى ، المعتر بلا نزاع المركز الأساسى للموسيقى فى بلاد الشرق الأدنى الاسلامية .

ومن المرغوب فيه أيضا أن يصدر المجمع العلمى مجلة شهرية باللغتين العربية والفرنسية تتضمن أبحاث الأعضاء العلمية والتاريخية والنظرية ، وأبحاث علماء الموسيقى فى الشرق والغرب . فان مثل هذه المجلة تتيح للأوساط الموسيقية فى الغرب أن تتبع كل ما يحدث فى عالم الموسيقى فى مصر . ولا يخفى مالدلك من النتائج الحميدة . ومن المفيد جدا إنشاء كرسى لتاريخ ونظريات الموسيقى العربية بالجامعة المصرية للقضاء على الآراء الفاسدة المنتشرة ضد الموسيقى المصرية حتى لا تتأثر بها الناشئة المتعلمة فتشب على حب موسيقاها الوطنية عن دراسة تامة .

ويجدر أيضا بالوزارة أن تنشئ مدرسة خاصة لتخريج أساتذة فى الموسيقى . وإلى أن يتخرج أول دفعة من الحاصلين على دبلوم هذه المدرسة يتحتم على المدرسين الحاليين أن يتلقوا دراسة تؤهلهم لتدريس الصولفيج العربى الجديد الجارى إعداده .

فاذا بدئ من الآن فى اتخاذ التدابير اللازمة لذلك فلا شك فى أنه بعد قليل من الزمن يصبح لدينا طبقة من الموسيقيين الناشئين ذوى العلم تختلف تمام الاختلاف عن فئة الموسيقيين الحاليين الذين ليس لهم إلا ما كسبوه من الخبرة والمرانة . وهذه الطبقة الجديدة هى التى يرجى منها تحقيق نهضة الموسيقى العربية . فينشأ فى مصر فن موسيقى غنى شائق يدهش ازدهاره جميع محبي الموسيقى وعشاقها . وختاماً أرجو من المؤتمر أن يقرر طبع كلمتى هذه .

بروفسور دكتور فيللز — أشكر حضرة رءوف يكتا بك على عبارته القيمة وأود أن ألاحظ أن جميع المسائل التى أشار إليها فيها قد درستها لجنة التعليم التى عاجلت أيضا الاجابة عن السؤال الخاص بالمسائل العامة . وقد تضمن تقريرها الطرق الموصلة لانشاء عصر جديد للتعليم والتأليف الموسيقى . وفى اعتقادى أنه



بعد أن تخطو الأمة في سبيل التعليم الموسيقى خطوات واسعة موفقة يظهر في الوجود مؤلفون وملحنون يستطيعون أن ينهضوا بالموسيقى العربية خير نهوض .

دكتور روبرت لانحان — تلا كلمة باللغة الفرنسية ترجمتها كما يلي :

تجتاز الموسيقى العربية أزمة . فكثير من الموسيقيين والسماعين قد مجّوا سماع الموسيقى المتوارثة التقليدية ، فهم يرون أن عصرا تبدلت فيه الحياة في كثير من مناحيها حرى به أن يشق له في الموسيقى سبيلا جديدة . وكما أنهم اتخذوا العلم والفن الأوربيين مثالا يحتذونه فهم يبنون أيضا النسيج على منوال أوربا حتى في تطورها الموسيقى ، ولكن هذا الرأي قائم على سوء فهم لمعانى الرقى . فثمة تقدم تم في الطب وفي علم الصحة وفي الصناعات وفي كثير من شؤون الحياة ، ويجب اقتباس أحسن ما في هذه من أى بلد كان . إن كل اصطلاح كيميائي صحيح في مصر وفي أوربا على السواء ، ولا وجه لرفضه بدعوى أنه أجنبي ، ولكن الفن ولا سيما الموسيقى لا يمكن أن يجرى عليها حكم الصحة أو الخطأ فانها عبارة عن روح الأمة ، وقد تصاب النفس بتغيير فيها ، ولكن هذا التغيير لا يمكن أن يصدر إلا من ذات أعماقها ، والشعب الذى يقتبس موسيقى شعب آخر يدل بذلك على أن نفسه قد ماتت .

وإليك مثالا يدل على سوء فهم بعض الشرقيين لمعنى التقدم في الموسيقى . قال لى أحد الموسيقيين الذين سافروا إلى أوربا "إنا متأخرون من جهة فن الصوت فان أصوات المغنين الأوربيين أبعد مدى وأشد قوة فهمي تسمع بأدنى جهد قاعة بها ثلاثة آلاف شخص وتظهر على فرقة من العازفين . إلا أننا نجب بأن إسماع جمهور عظيم لا بعد تفوقا ، وإنما ذلك يدل فقط على اختلاف اجتماعي ، فلعله كان في أوربا في غابر الأزمان فن صوتي شبيه بما هو في الشرق اليوم . إن أهم البواعث التي أدت إلى إحداث جديد في الفن لم تنشأ عن تحوّل في الأذواق ، ولكنها نشأت من تبسيط الفن وتقريبه للجمهور ، إذ صار منذ ذلك أمرا لزاما إسماع الجماهير . فاذا كان الفن الصوتي الشرق قد حق عليه أن يقع له هذا التحوّل نفسه فتلك مسألة للمستقبل وحده حلها وعلى كل حال يمكننا أن نعتبر ذلك تقدما . وكثير من المزايا الخاصة بالغناء الشرق تضيع مع هذا . ومثل ذلك يقع في موسيقى الآلات ، فلعله وقتئذ يطرح الطنبور جانبا بما امتاز به من خاصة صوته ، وهذا ما لا يصح وقوعه ، ولا يصح أن نكون فيه من المتسبين .

كذلك لا يعدّ الاختلاف الفاصل بين الموسيقى الشرقية والموسيقى الأوربية تقدما للموسيقى الأوربية . فان المغنى الغربى لا يحد كل الحرية في غنائه لأن ما يغنيه محدد له من الملحن بطريقة جلية واضحة ، وهذه الرابطة التي بين المغنى والملحن لها في التاريخ أصل وأساس ، ولكنها ليست في ذاتها تقدما ، إذ كان المغنى لا يملك من التصرف إلا مقدارا ضعيفا فقد اصطالحوا على ألا يراعوا فيه إلا الوسائل المادية أو الصوتية

خاصة فهو ليس غالبا إلا لاعبا بمنجرتة . أما في الشرق فإن موهبتي التلحين والغناء يجب اجتماعهما عند الموسيقى الواحد، ولا سيما في ”التقسيم“ إذ عليه أن يبرهن في آن واحد على ما عنده من قوة التصور والمهارة الفنية . وإذا كنت أحسن فهم الذوق الشرق فهم يتجاوزون عن نقص الوسائل عند الفنان ولا يتجاوزون عن ضعف معلوماته .

وليس عجيبا أن يضحك الناس من اقتراح يرمى إلى اقتباس الشرق لفن الطهى الأوربي، فإذا كان الأمر كذلك فلماذا إذاً نتقدم باقتراح يشبه ذلك الاقتراح في الفن الموسيقى؟ وإنما الجدير بالمؤتمر هو بذل الجهد في تشجيع رعاية التقاليد . ومن الوسائل المؤدية إلى المحافظة على هذه التقاليد عرض تطورات الموسيقى عند الأمم المختلفة والتدليل بذلك على أن كل واحدة من هذه الموسيقىات لها ميزتها الخاصة، ويمكن مع هذا التشجيع حفظ التقاليد . وعلى السلطات تشجيع ذلك باستخدام الموسيقى والآلات الفردية في حفلات عامة وبتوزيع الجوائز في المدارس . وقد تبين من تقرير لجنة التسجيل أن لكل جهة موسيقاها الخاصة التي لا ينبغي هدمها في سبيل أية موسيقى أخرى . ويمكن دون أى تردد ترك التلحين للموسيقى لذوى الفن . ولا ريب أنه سيكون للموسيقى الغربية بعض الأثر في بعض التأليف الشرقية ، كما سيكون ضرر هذه الموسيقى الأوربية بقدر تغفل الردىء منها في الموسيقى الشرقية مما يزرى بها ، ولكن قد أقر عيني علمي أكثر من مرة بأن الحفاوة بالتلاحين المختلفة التي عمل فيها بروح الموسيقى الأجنبية كانت على العموم ضعيفة بالنسبة إلى الحفاوة العظيمة التي تلاحقها الموسيقى الأهلية الأصلية . وليس مستوى الموسيقيين المحترفين الفني وفائدة السامعين هما فقط مبعث اهتمامنا لمستقبل الموسيقى الشرقية ، ولكنه إحساس الجمهور الموسيقى الذي كثيرا ما تنبعث مظاهره من تلقاء ذاتها في الحياة اليومية .

مسيو فيليب سترن — أرى أن إدخال الهارموني على الموسيقى العربية أمر مكروه ويتلفها إتلافا تاما، وقد تبينت لي هذه الحقيقة من التجربة التي قام بها هذا المعهد بإنشاء فرقة (أوركستر) تعزف الموسيقى العربية بطريقة التوزيع مع الهارموني . وأرى أنه يجب الابتعاد عن ذلك والعمل على ترقية الموسيقى العربية مع الاحتفاظ بكيانها ، فهي موسيقى غنية بالحنانها وأنغامها وليست في حاجة إلى إدخال الهارموني فيها .

وديع صبرا أفندي — تكلم عن إمكان إدخال الهارموني في الموسيقى العربية متى استعمل السلم الموسيقى المعتدل بدلا من استعمال السلم الموسيقى الطبيعي المستعمل الآن .

مسعود جميل بك — نلا كلمة باللغة الألمانية وملخصا لها باللغة الفرنسية، وترجمة الكلمة المذكورة كما يلي :

يلوح لى أنه يجب قبل كل شىء تحديد معنى الارتقاء، فقد يفهم من ناحية أن معناه التطورات الطبيعية للابتكار، ومن ناحية أخرى قد يعنى النتيجة التى تنجم عن مختلف الشؤون الاجتماعية الجملة التى يستحيل وضع مراقبتنا عليها. وأمام هذا المعنى يمكن أن يتكيف فى أنفسنا معنى الجمال بالنسبة إلى الأشكال والألوان وغير ذلك من العناصر الأخرى . ومن ثنايا هذه الملاحظات يمكن درس تاريخ الفنون الجميلة عند الشرقيين والغربيين، فقد تطورت موسيقى الشرق الأدنى فى مصر وشمال إفريقيا وبلاد العرب وتركيا تطورا مختلف الوجه كما هو الحال فى سير تطورها الآن . وعلى الرغم من هذا التطور فإنها احتفظت بطابعها الذاتى بطريقة غير محسوسة، وهذا برهان على أن هذه الموسيقى سارت فى طريقها وارتقت فى قوانينها . والنتيجة التى يمكن الاستفادة منها هى ( ١ ) أن تراعى التربية الموسيقية وأن تهتدى بالمعنى العميق للطابع الأساسى للموسيقى الشرقية، ومن أجل ذلك توجه العناية إلى حل المعضلات النظرية والعملية فنيا وعمليا، وهذا كما يبدو لى هو الغرض من الأعمال الأساسية للمؤتمر ( ٢ ) وإن أردنا أن نتفهم تقدم الموسيقى العربية بتحويلها من صوت واحد ( Homophone ) إلى تعدد الأصوات ( Polyphone ) فلا بد أن نتقدم بالملاحظات الآتية :

أولا — لا بد أن نقابل مصاعب فى التأليف الموسيقى إذا رغبتنا فى إدخال الهارمونى إلى الموسيقى العربية .

ثانيا — القياس بالموسيقى الروسية والمجرية أو الإسبانية قياس غير كاف أو أنه قياس مع الفارق .

ثالثا — على الرغم من نجاح مؤلفات تركيا فى باريس وفيينا فإنه يلاحظ أنها فى تأليفها قد حادت عن طابع الموسيقى الشرقية، وأكثر ما يقال عنها أنها تعتمد على نمط موسيقى ( ر. كورساكوف والينس ) وهذا هو أيضا السر فى عدم نجاح هذه المؤلفات بين الأتراك أنفسهم .

رابعا — أخذت مصر وتركيا تدخلان على موسيقاهما ضربا من التلحين الأوروبى المصحوب بالهارمونى المفكك وفى ذلك تدهور ثقافة الموسيقى القديمة .

خامسا — ومما يدعو إلى الاهتمام ما يمكن أن يقال فى هذا الموضوع من تحوّل ميل الشرقيين إلى الذوق الأوروبى بوجه عام .

سادسا — وإنى لأجد على حسب رأي أن أية محاولة فى إدخال تعدد الأصوات فى الموسيقى الشرقية لا يكون تطورا بل تغييرا كليا .

سابعاً — ورأى أننا إذا أردنا ترقية الموسيقى الشرقية وجب علينا ألا نحيلها على مخاطر تسوقها إلى الهلاك ، بل يجب أن نكلها إلى فنيين قد تعمقوا في مختلف الثقافات الموسيقية .

بروفسور هندميت — أرى أن حقيقة المسألة ترجع إلى شخصية المؤلف المصرى ( الملحن ) فى المستقبل وليس فى الاستطاعة التكهن بما سيكون عليه من استعداد وميل . وهذا المؤلف الذى سيظهر فى المستقبل هو الذى سيرسم لنا الطريق الذى تسير فيه الموسيقى العربية فى تطورها المستقبل .

مسيو كانتونى — إنى أعتذر عن عدم استطاعتى الاشتراك فعليا فى جميع أعمال المؤتمر وجلساته لكثرة أشغالى الأخرى المتعلقة بوظيفتى . أما من جهة إدخال المهارمونى فى الموسيقى العربية فقد كنت أول مجازف بهذه التجربة ، التى وجدت لها محبذين ومستعجبين من بين الفنانين والمستمعين ، وفى اعتقادى أن المستقبل وحده هو الكفيل بترجيح إحدى الكفتين .

مسيو هنرى رابو — إنى أوافق تمام الموافقة على ماقرره البروفسور هندميت ، وفى اعتقادى أنه ليس من وظيفة المؤتمر تحديد برنامج الموسيقى فى المستقبل ، لأن المستقبل ليس ملكا لنا نحن رجال الوقت الحاضر ل هو ملك رجال الموسيقى فى الأجيال المقبلة ، وسيكون مصير ترقية الموسيقى العربية والمحافظة على كيانها متوفقين على مقدرة المؤلفين المصريين فى المستقبل ، فيجب والحالة هذه أن تترك للموسيقى العربية حرية التقدم والترقى على الصورة التى تتفق هى وأحوال الأجيال المستقبلية .

مسيو شانتفوان ، وافق على ما أبداه المسيو رابو .

وبعد ذلك جرت مناقشة اشترك فيها المسيو رابو والبروفسور فيلزل والبروفسور هندميت والبروفسور هورنبوستل والدكتور الحفنى انتهت بوضع القرار الآتى الذى وافقت عليه جماعة المؤتمر بالإجماع وهذا نصه :

إن جماعة المؤتمر التى تقدر بإجماعها جمال الموسيقى العربية فى الماضى والحاضر ، تعارض فى كل تقليد أعمى للموسيقى الغربية ، وهى ، وإن كانت توصى باجتناى كل ما من شأنه تعطيل ترقية الموسيقى العربية ترقية حرة من جميع الوجوه ، تحتم أن يكون تعليم الموسيقيين المصريين جاريا على حسب تقاليد الموسيقى العربية ، وعلى حسب ماقررتة اللجنة السادسة للجنة التعليم الموسيقى من المقترحات التى أقرها المؤتمر .

ثم رفعت الجلسة وكانت الساعة الثانية عشرة والنصف ما

رئيس الجلسة

كارا دى فو

سكرتير الجلسة

دكتور محمود أحمد الحفنى

## الفصل الرابع

### العرض الموسيقي بدار معهد الموسيقى الشرقى

ظلت اللجان السبع للمؤتمر منكبّة على أعمالها صباحا ومساء تواصل أبحاثها وتدوّن تقاريرها فلم يكن ميسورا لأية لجنة منها سماع الفرق الموسيقية، سواء منها المصرية أو الوافدة على المؤتمر من الخارج، غير لجنة التسجيل التى كان من برنامج أعمالها الاستماع لهذه الفرق واختيار المقطوعات التى تسجل .

ورغبة فى أن تتاح لجميع أعضاء المؤتمر والمشاركين فى لجانه فرصة سماع هذه الفرق المختلفة وفى أن تيسر على قدر المستطاع هذه الفرصة للجمهور أيضا ، قررت لجنة تنظيم المؤتمر إقامة حفلات موسيقية ليلية بدار معهد الموسيقى الشرقى .

وقد أقيمت فعلا تلك الحفلات فى كل مساء ابتداء من مساء يوم ١٥ من مارس سنة ١٩٣٢ لغاية الثانى من أبريل سنة ١٩٣٢ من منتصف الساعة العاشرة مساء حتى منتصف الليل .

وكان لكل ليلة برنامج خاص تشترك فيه فرقتان، إحداهما من الفرق الوافدة على المؤتمر والثانية مصرية يمثل برنامجها بقدر الأمكان برنامج الفرقة الأولى، فتؤدى كل منهما فاصلة موسيقية خاصة بها، وبذلك تتاح الفرصة أيضا للمقارنة بين الفرق المختلفة فى النوع الواحد من الموسيقى .

ولقد أثبتنا ملحقا بتقرير لجنة التسجيل فى الفصل الثانى من الباب الثانى يبين المقطوعات التى تم تسجيلها من موسيقى تلك الفرق، وفى البيان المذكور ما يغنى عن إعادة ذكر المقطوعات الموسيقية التى عرضت فى تلك الليالى والفرق التى قامت بتأديتها .

وبناء على رغبة لجنة التعليم الموسيقى فى مشاهدة نماذج من موسيقى مدارس وزارة المعارف التى أصبحت فيها الموسيقى مادة أساسية فى ضمن مناهجها المقررة ، قد أقيمت بمعهد الموسيقى الشرقى حفلة عرض مدرسى شهدها جميع أعضاء المؤتمر فى ظهر يوم الأحد ٣ من أبريل سنة ١٩٣٢ اشترك فيها تلاميذ رياض الأطفال والسنة الأولى من مدارس البنات الابتدائية بالقاهرة وقامت بعرض نماذج مختلفة من الأناشيد والألعاب الموسيقية وفرق الأطفال والطرق المختلفة المتبعة فى تعليم الموسيقى بالمدارس .

وفىما يلى مجموعة من صور الموسيقيين جماعات أو أفرادا وصور من العرض المدرسى .

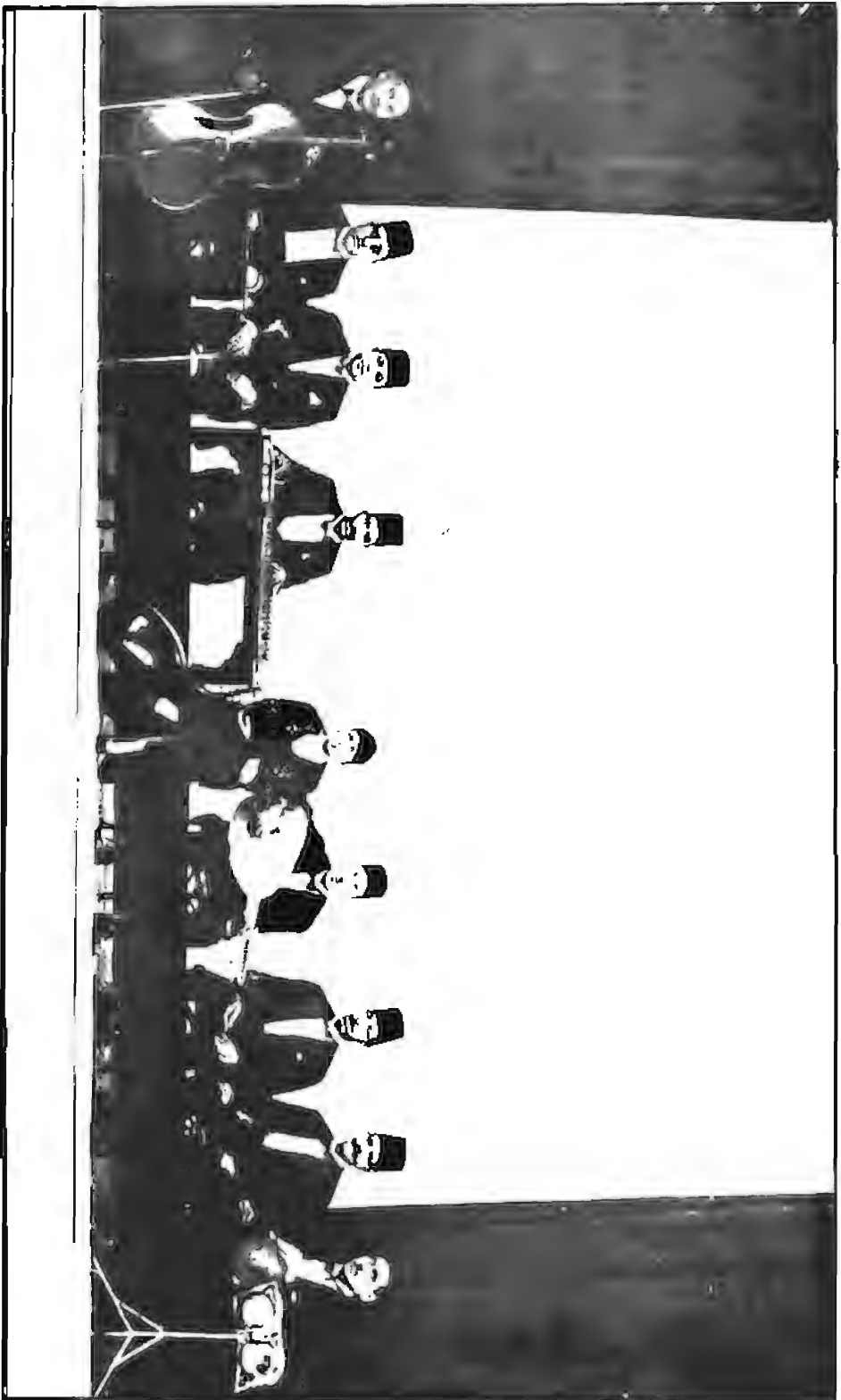
---

المطبعة الأميرية ٨٦٨٠ - ١٩٣٢ - ١٠٠٠

---

## مجموعة

من صور الموسيقيين والآلات الموسيقية ، وصور من العرض المدرسي



THE MUSICAL ENSEMBLE





فرماندهی و کادر موسیقی در سال ۱۳۰۲



فرماندهی و کادر موسیقی در سال ۱۳۰۲



فرقة حرب بالأوسول (مصرية) — تعرف في المؤتمر



فرقة السورية في المؤتمر



الفرقة العراقية في البوابة



الفرقة الكويتية في البوابة



الفرقة الجزائرية في المونتر



الفرقة المراكشية في المونتر



الآنسة أم كلثوم إبراهيم المفردة المصرية



«عقل المرفقة العرافة» في «نور»



مهر المروة النورية في المؤتمر



العود المصرى





نابوق نالغود (نابوق)



عازف بالعود (عراقي)



نازف بالمعود (توسی)



خازف بالمود (نولسي)



عازف بالمود (بزازری)

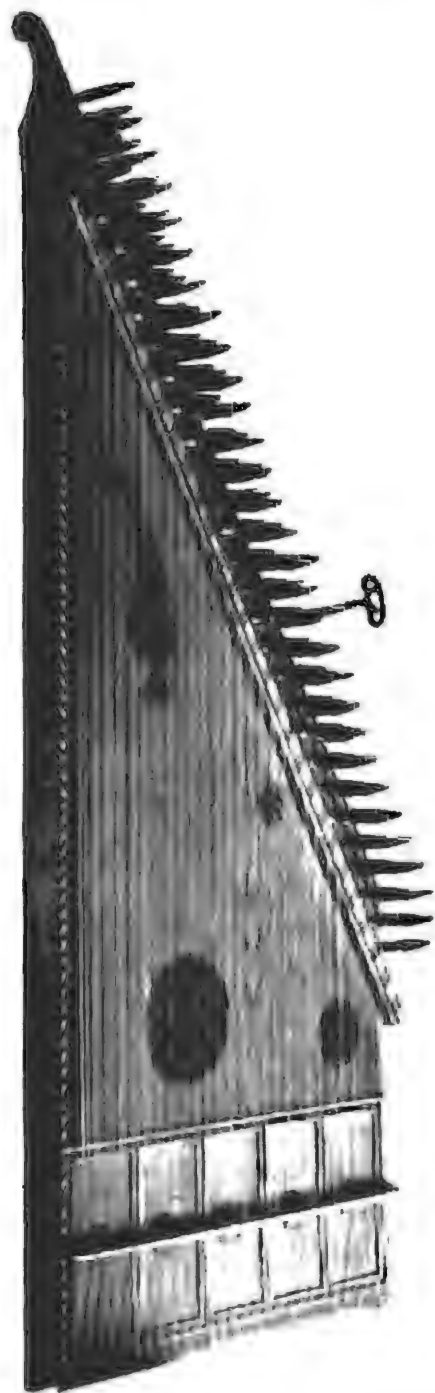


ماریف بالعود (مراکشی)

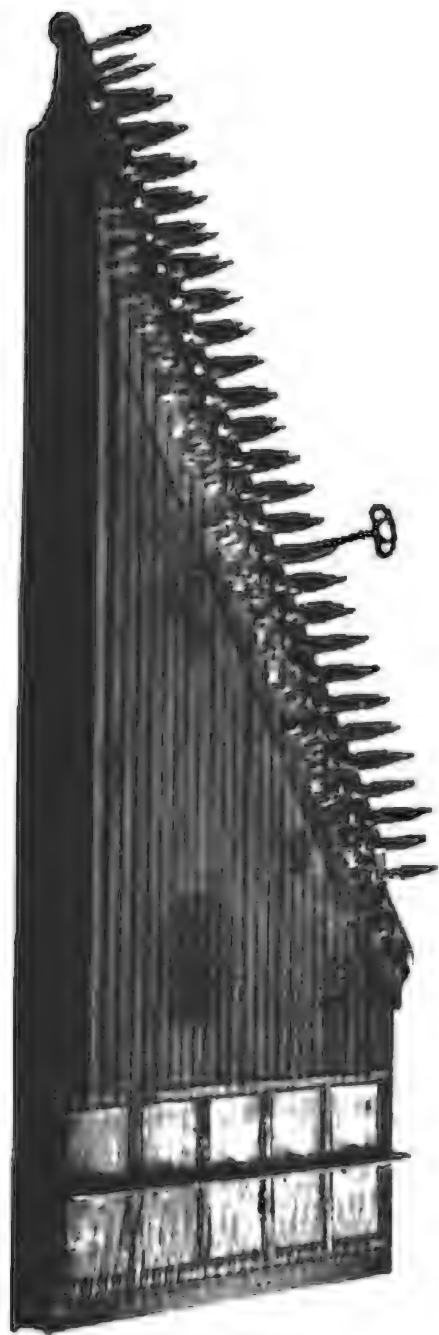


عزف بالعود (مراكشي)

Figure 1







القانون ذو العرب (مصري)



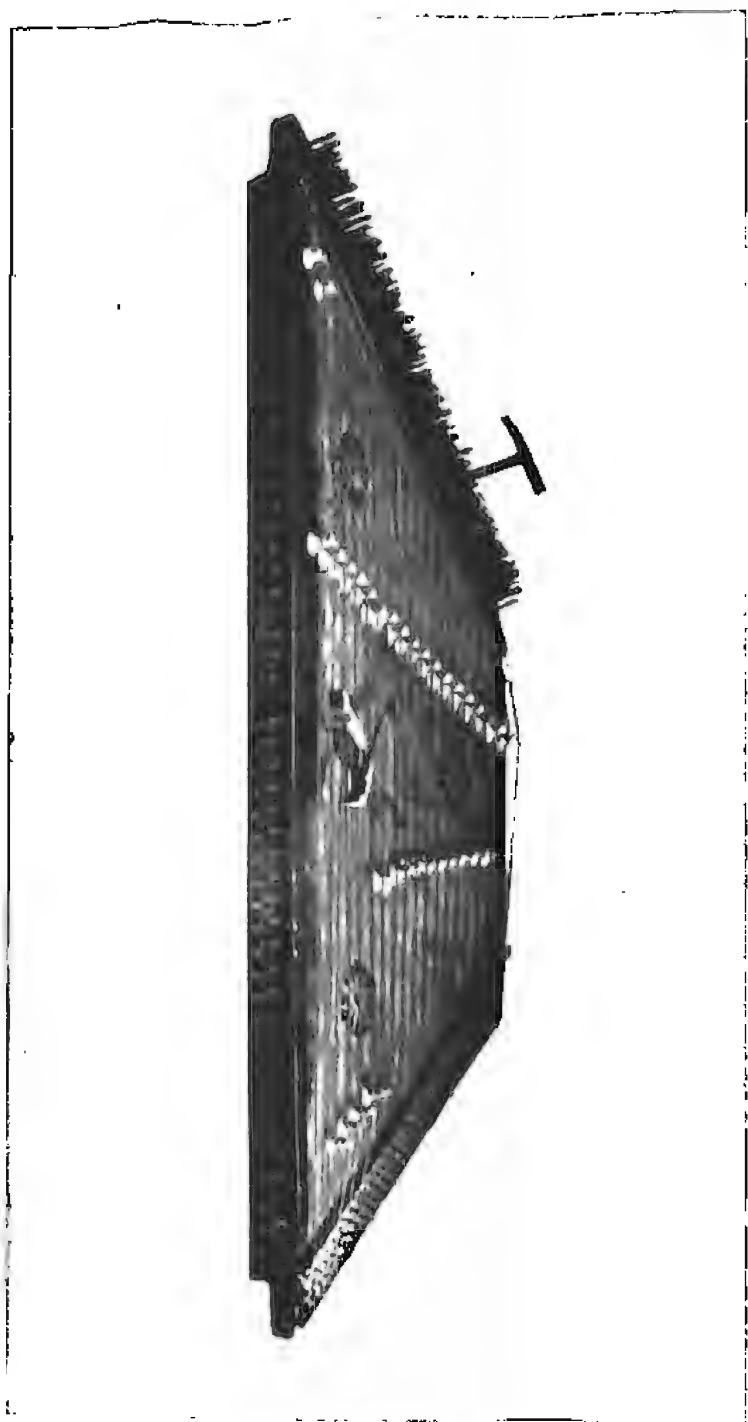
د. زلف باغچه‌نواز (معماری)



عارف به قانود (عراقی)



عارف بالقانون (عراقي)



آلة السنور



عازف بالستور (مهري)



مناظر بالمشهور (مراقب)



غازف بالندود (عراقی)





عازف بالسنتور (عراق)



آلة الكمان (الكون)



عازف بالكمنجة (مصرى)



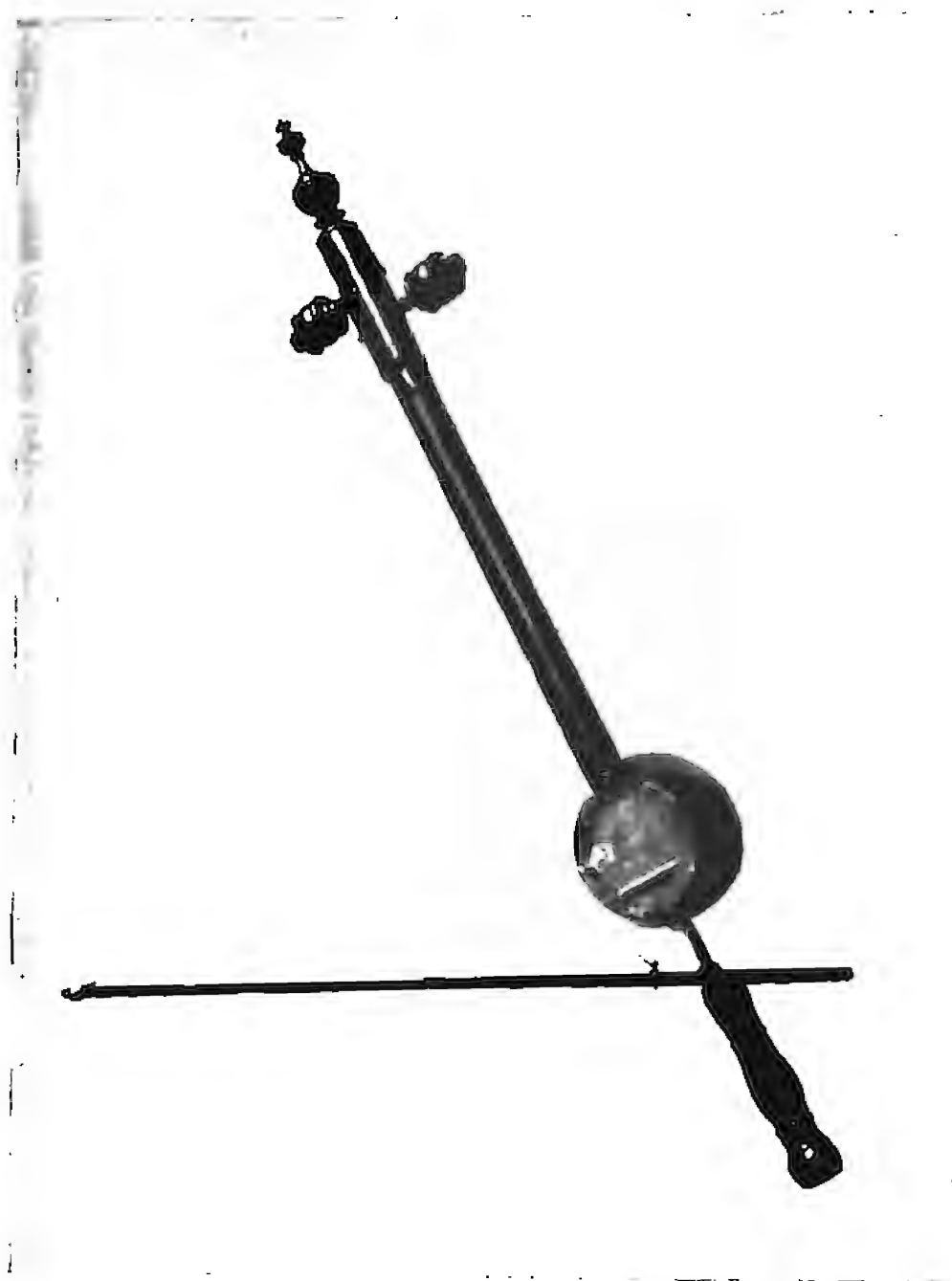
عزوف دالكمجة (عراقي)



عزف بالكلبة (مراكشي)



عارف بالكنانة (مراكشي)



رباب مندوژی

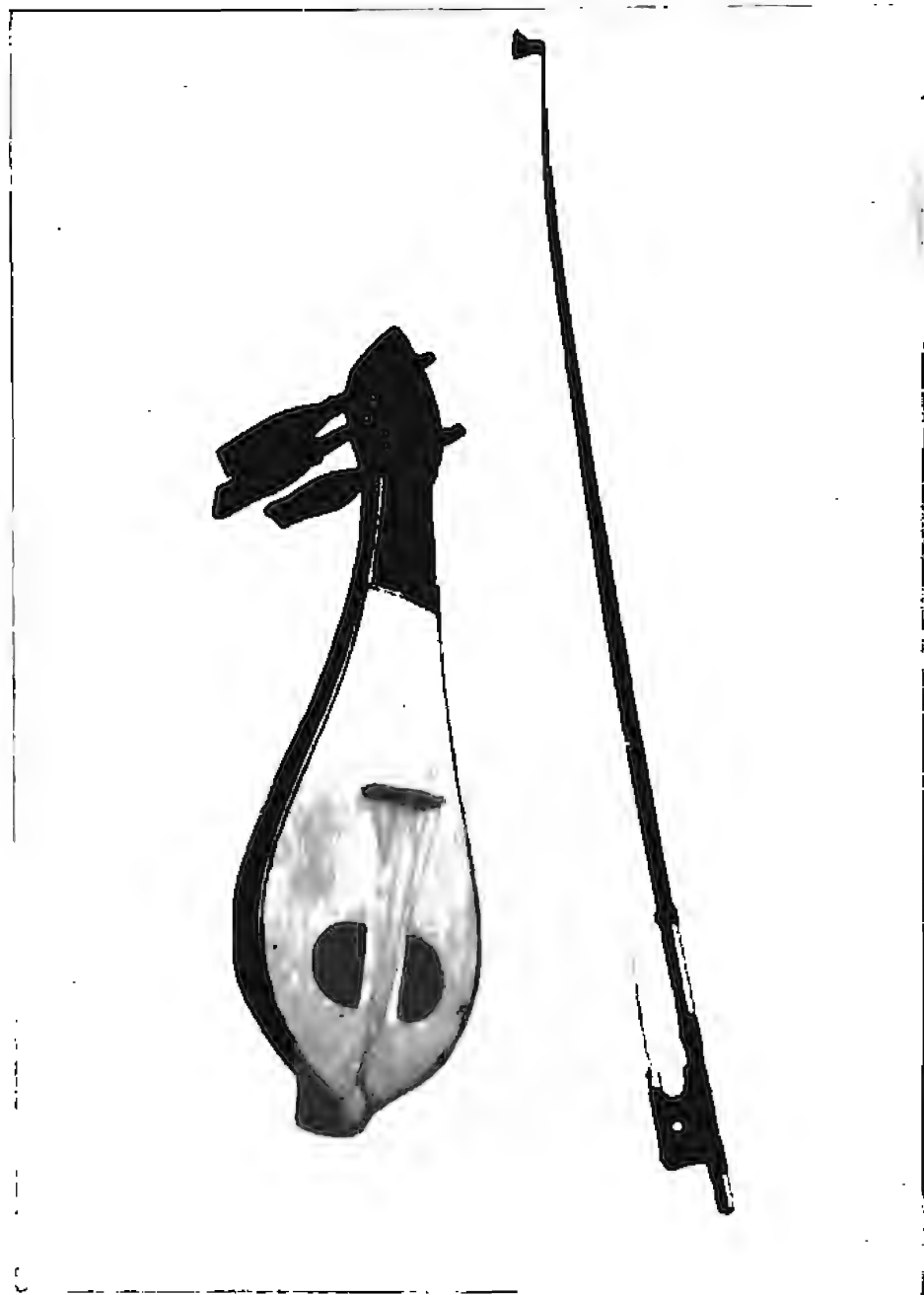


الرياب المعروف برياب الشاعر





درب باز د نهر



الرباب الزكي المسمى بالكسكة (والمعروف في مصر بالأدنية)



نازف بالر باب ( مصری )



عازف سازوب (مصری)



عارف دلر باز (عراق)



عازف ساز دایب (تومبی)



ملوف بالراب (برائی)

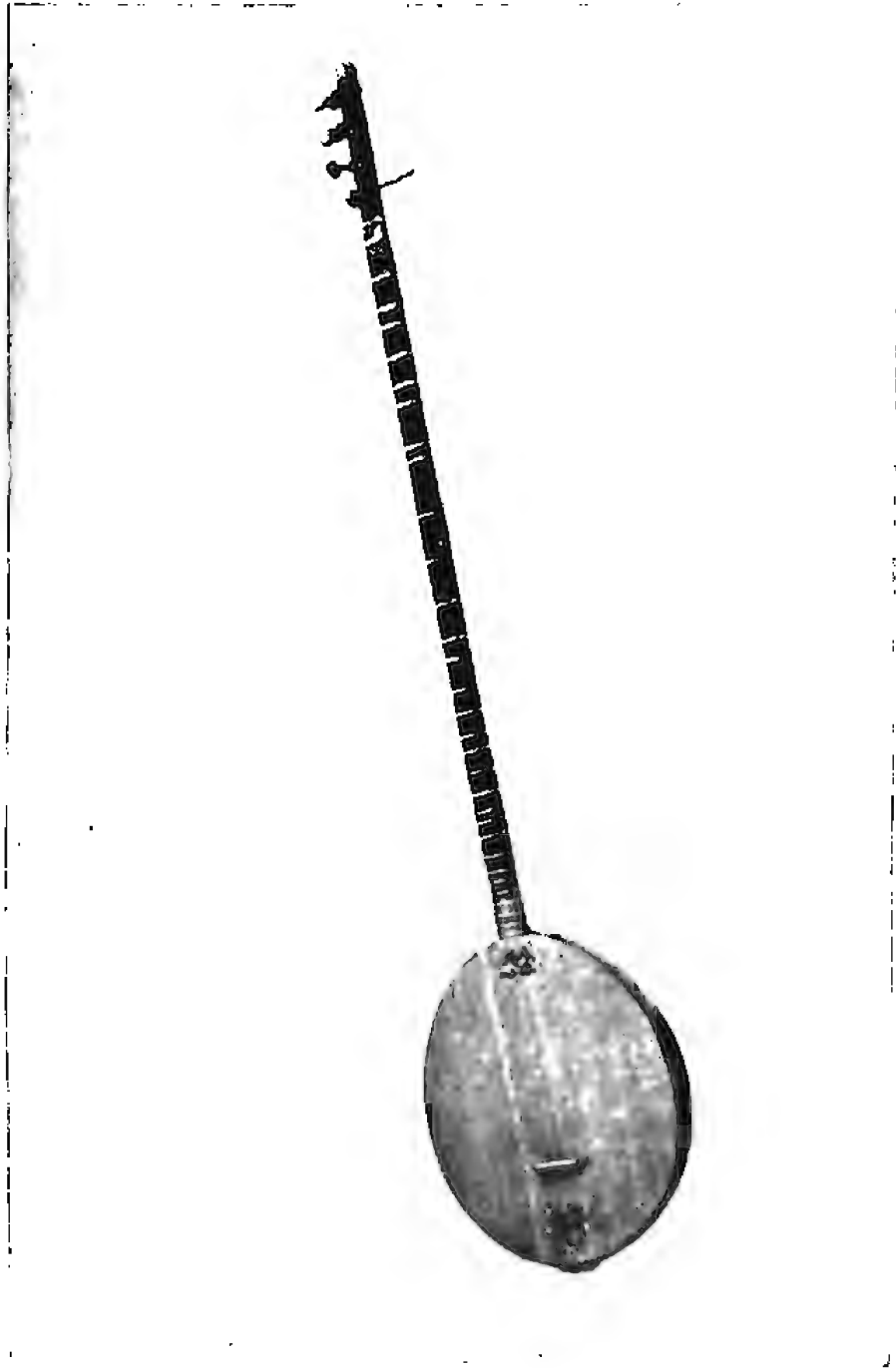


عارف . بریاب (جزائری)





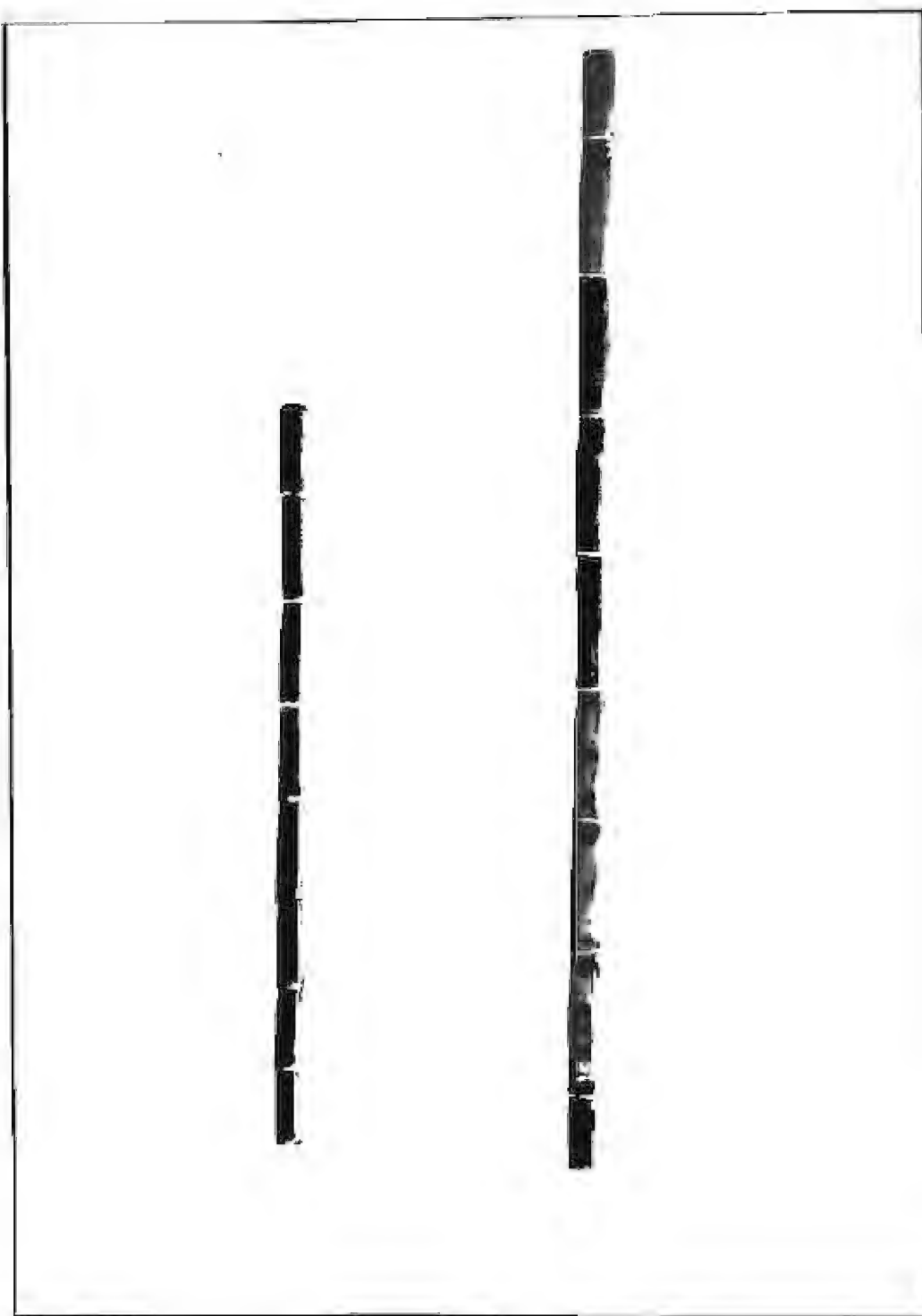
عارف دلرود (مراکش)



آلة الطنبور



عارف المندولين (برائوی)



زی کپ

نی صمیر



عازف النای (مصری)



دازف بالائی (معمری)



الخوري أو السمس      المزمار الخوري



الأرسول الكبير (مصرى)



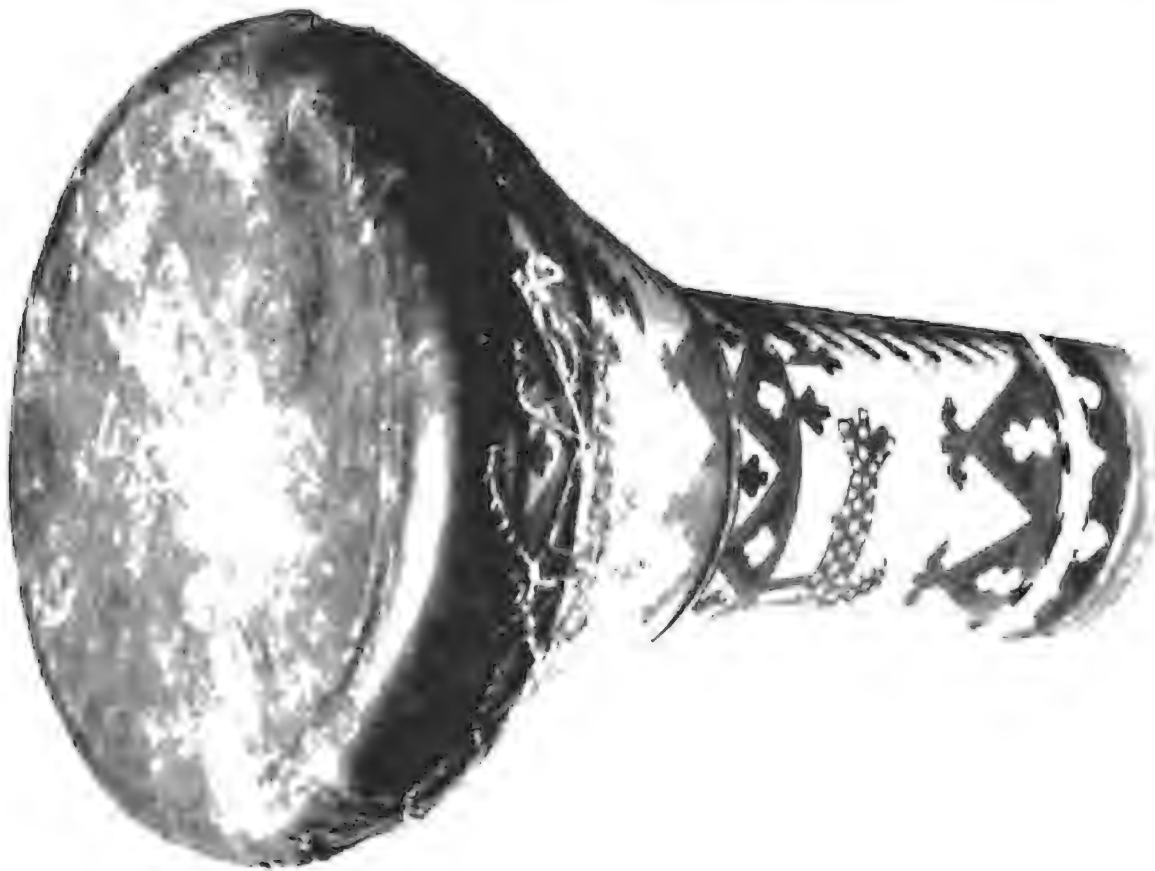


الأرغول الكبير

الأرغول الصغير



الدف أو الرق (مصرى)



قطعة معروفة باندريه



ضارب بالدف (مصری)



حارث، بندق (نوشی)



صاحب بالدف نوری



سازت مالد (خرازی)



ضارب بالدف ( بزازى )





خاروب بالدف (مراكشي)



موسيقيان عراقيان  
بضرب أحدهما بالدف والآثر بالطليلة ( ويسمونها الدمبركة )



موسيقيان عراقيان  
بضرب أحدهما بالدف والآثر بالطليلة ( ويسمونها الدمبركة )



ضارب الطبلية (جراي)



١. القارات القديمة (مصرية)



النارات الحديدية (مصرية)



الفارات الحديدية (من الخلف)



تفيل البلدى ( الصغير )



ضارب بالتمارانت (مهری)





ضارب بافتدوات (۱۰۰۰۰)



مدرس المدارس (قزاق)



تلميذات يشرحن درسا في الموسيقى (الأيقاع على طريقة القرار ذو إشارات اليد)



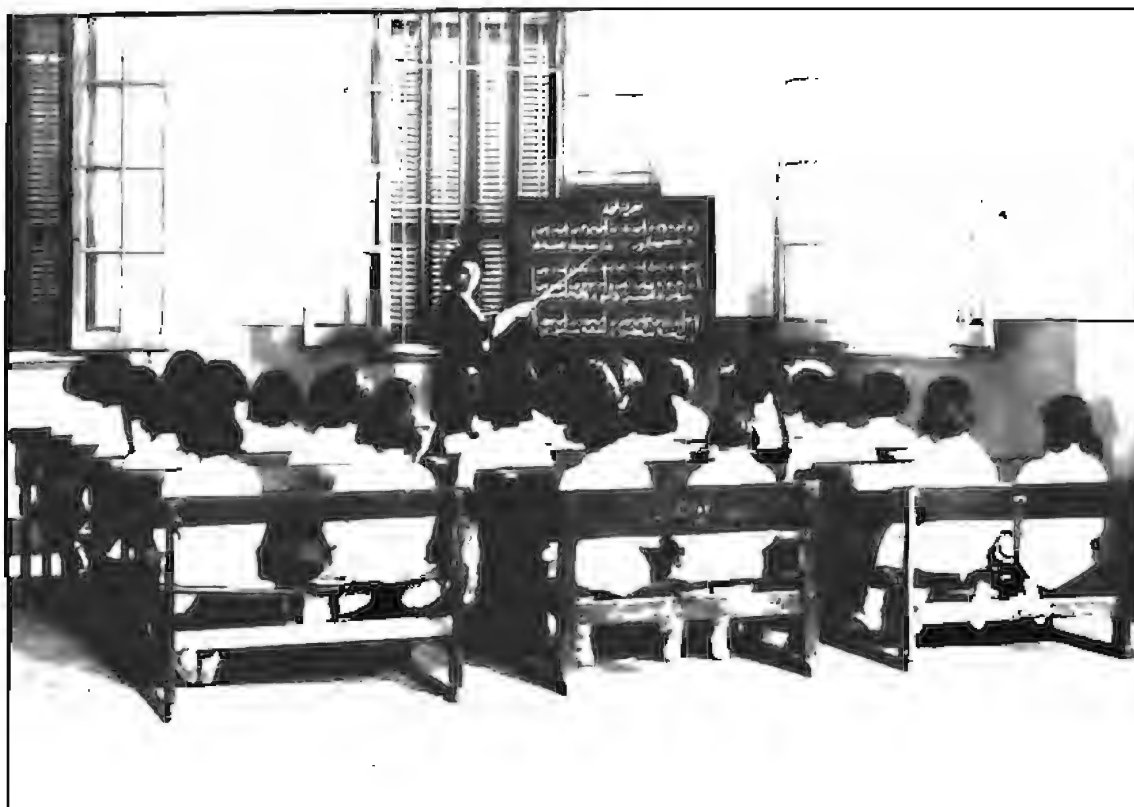
تلميذات يشرحن درسا في الموسيقى في الهواء الطلق (الأيقاع على طريقة القرار ذو إشارات اليد)



تلميذات يتلقين درسا في الموسيقى  
( انهاء دور الحن المردوح بطريقة لقراء دو باشارات اليد )



تلميذات يتلقين درسا في الموسيقى في الهواء الطلق  
( انهاء دور الحن المردوح بطريقة لقراء دو باشارات اليد )



تلميذات يتلقين درسا في الموسيقى (العلاء على طريقة القزاردو بالندوين العربي)



تلميذات يتلقين درسا في الموسيقى في الهواء الطلق (العلاء على طريقة القزاردو بالندوين العربي)



إحدى فرق موسيقى الأطفال



إحدى فرق موسيقى الأطفال



الأطفال في أحد دروس الموسيقى المزف على آلة الكمان.



الأطفال يزودون "موسيقى البحارة الزبدان"





الطفلات في أحد دروس الموسيقى يغنين أنشودة "علم لبلادي"



الطفلات في أحد دروس الموسيقى يقدن أنشودة "لا تفتني يا حواء"





أعضاء في أوركسترا "الفلاحين"



تلميذات يزدن أعبية "العلم العربية"



الليليات يودين أغانى "نعم الأندلس"



منظر آخر للليليات وهن يودين أغانى "نعم الأندلس"



الطليحات في أشودة "أزهار الحديقة"



جامعات الزهر في أشودة "أزهار الحديقة"



الأطفال يؤدون "نشودة" لظهور مستقبل "الصباح"



الأطفال يؤدون "نشودة" "الأحباش"

تم طبع هذا الكتاب بالمطبعة الأميرية بالقاهرة  
في يوم الأحد ٢٢ شعبان سنة ١٣٥٢  
( ١٠ ديسمبر سنة ١٩٣٣ ) م

مدير المطبعة الأميرية  
محمد أمين الجبهجت